

Viviane Thill

La mort à l'écran

Alors que la mort disparaît de plus en plus de notre environnement quotidien, les médias audiovisuels deviennent le seul lieu de confrontation avec la mort et celle-ci – souvent brutale – y est omniprésente. Il est d'autant plus curieux qu'historiens et critiques de cinéma semblent s'intéresser assez peu à sa représentation à l'écran. Nous avons tenté ici de fournir un aperçu général, forcément très incomplet, des divers aspects que peut prendre la mise en scène de la mort au cinéma.

Dès 1895, Edison reconstitue l'exécution de Mary Stuart. Les frères Lumière mettent en scène en 1897 la mort de Robespierre et celle de Marat. Quatre ans plus tard, en 1901, Edison reproduit l'exécution du meurtrier du président Wilson, peu après que celle-ci a vraiment eu lieu¹. Quand on le peut, on filme aussi la mort en direct. En 1909, le ministre de l'Intérieur français intervient pour faire interdire un film d'actualité montrant une quadruple exécution à Béthune.

En 1903, Edwin S. Porter réalise pour Edison *The Great Train Robbery*², le premier film dit narratif et le premier western par la même occasion. La violence fait son entrée dans l'histoire du cinéma. Porter fait toutefois plus qu'inventer le film narratif, il en viole immédiatement l'une des règles qui est de représenter un univers fictif refermé sur lui-même : à la fin du film, alors que tous les bandits sont morts et l'histoire terminée, le chef des bandits réapparaît sur fond noir et fait feu sur les spectateurs ! Dès qu'il devient narratif, le cinéma menace ainsi agressivement de mort le spectateur !

La mort au travail

Jean-Luc Godard déclare en 1962 : « La personne qu'on filme est en train de vieillir et mourra. On filme donc un moment de la mort au travail.³ » Les

archivistes le savent ; pour peu que la pellicule soit détériorée, l'image à moitié effacée, les rayures parfois si denses que le contenu n'est plus bien reconnaissable, les personnes filmées ressemblent à ce qu'elles sont en vérité : des fantômes, des spectres humains surgis par-delà l'espace et le temps. Il y a évidemment quelque chose de très troublant à voir ainsi bouger, vivre, des gens qui, pour beaucoup d'entre eux, sont morts.

Un lieu commun dit qu'au cinéma, on peut tout « représenter », tout simuler, sauf la mort et l'éjaculation.

Il n'est dès lors pas étonnant que le cinéma adore les non-morts, les morts-vivants, vampires, fantômes et autres zombies qui, comme la pellicule sur laquelle est fixée leur image, tombent parfois en poussière quand ils meurent pour de bon.

Si la mort de Nosferatu dans le film de Friedrich W. Murnau (1922), se désintégrant au premier rayon de soleil, a pu faire s'extasier les poètes et les surréalistes, pour beaucoup de spectateurs, la première confrontation traumatisante avec la mort à l'écran se passe dans un film pour enfants. La toute première à mourir dans un dessin animé destiné

aux enfants (si l'on excepte des morts factices comme celle de Blanche Neige qui sera « ressuscitée » par le baiser du prince charmant) fut la mère de Bambi dans le film du même titre (David Hand, 1942). Il n'est peut-être pas innocent que cette première mort « réaliste » dans un dessin animé surgisse au moment où l'Amérique se demande si elle va entrer en guerre. Elle marque en tout cas une étape décisive non seulement dans la vie de Bambi, mais dans celle de beaucoup de jeunes spectateurs du film.

Un lieu commun dit qu'au cinéma, on peut tout « représenter », tout simuler, sauf la mort et l'éjaculation. Mais s'il est concevable qu'un acteur éjacule en direct devant la caméra, filmer la mort d'un homme ou d'une femme relève du tabou. Il y a la mort des animaux, toujours choquante, sauf, depuis assez récemment, dans les documentaires animaliers où elle est présentée comme « la dure loi de la nature ». Mais pour peu qu'on tue un animal, comme ce fut le cas récemment avec un âne sur le tournage de *Manderlay* de Lars von Trier, pour les besoins d'une fiction, et c'est le branle-bas de combat. Von Trier a dû couper cette scène de son film. De même, égorger une poule ou un lapin dans le cadre d'une fiction est très mal vu, même si des milliers d'animaux sont abattus tous les jours par ailleurs.

De fait, l'un des films les plus choquants de l'histoire du documentaire reste *Le sang des bêtes* du Français Georges Franju qui, en 1949, filme la mise à mort du bétail dans un abattoir moderne. Là encore, la proximité avec les horreurs de la guerre et le parallèle avec l'anéantissement systématique de millions de gens dans les camps et sur les champs de bataille ne sont sans doute pas fortuits. Aucun animal n'est tué pour la caméra (ils auraient de toute façon été abattus), mais de regarder en face cette mise à mort industrielle des bêtes est une entreprise profondément troublante et déstabilisante.

Mis à part les exécutions publiques citées ci-dessus, la mort véritable d'êtres humains à l'écran reste l'exception au point d'avoir donné lieu à une rumeur persistante, celle des *snuff movies* dans lesquels des humains seraient assassinés en direct devant la caméra. Personne n'a apparemment jamais pu apporter la preuve de leur existence jusqu'à ce que les exécutions d'otages, en Irak ou ailleurs, mises en scène devant et pour la caméra et diffusées sur Internet, confèrent une réalité nouvelle et macabre au phénomène. Récemment, on a pu également lire dans des journaux que telle ou telle chaîne de télévision cherchait des agonisants pour filmer leur mort en direct. Le phénomène est moins nouveau qu'il n'y paraît, puisqu'en 1977, Gérard Lenne citait déjà dans son livre *La mort à voir*⁴ une émission de la BBC qui montrait l'agonie réelle d'un mourant. Il existe aussi des cas où la mort d'une personne est enregistrée par hasard comme dans *Gimme Shelter* (Albert et David Maysles, 1970) sur un concert des Rolling Stones au cours duquel a été filmé l'assassinat d'un spectateur qui fut ensuite conservé dans le montage. Cette mort-là est comparable, dans une certaine mesure, aux morts des journaux télévisés, que nous savons être réelles mais qui nous touchent peu parce que ceux qui meurent sont des anonymes dont nous ignorons l'histoire. Ils relèvent davantage de la statistique que d'une mort réelle. Cette mort ne nous concerne pas véritablement, paradoxalement moins en tout cas que la mort de certains personnages fictifs.

La mort, outil de narration

Pour construire une tension, il faut un enjeu. Or quel enjeu pourrait paraître plus important que la vie et la mort ?



L'empire des sens (droits réservés)

Il y a donc pour un scénariste aussi une certaine facilité à faire pointer la mort d'un personnage pour s'assurer de l'attention soutenue des spectateurs. Dans sa plus simple expression, c'est le *Cliffhanger* qui montre le protagoniste suspendu au-dessus du vide, attaché sur les rails à l'arrivée d'un train ou dans toute autre situation apparemment inextricable. La mort – ou le danger de mort – est alors utilisée comme un simple « truc » scénaristique, un moyen de clouer le spectateur dans son fauteuil. Quand la mort survient de façon inopinée, c'est par contre l'effet de choc qui joue.

**Il y a enfin des personnages
qui ne meurent pas. On raconte
que John Wayne exigeait par
contrat de ne pas avoir à mourir
dans un film.**

La mort termine beaucoup de films. C'est une manière de mettre le mot « fin » à un récit en guise de point final quand tout a été dit. Elle a aussi l'avantage de clôturer une action devenue inextricable, surtout dans le domaine des passions amoureuses. Dans *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962), l'incessant tourbillon amoureux qui entraîne et finit par épuiser Jules, Jim et Catherine ne pourra être stoppé que par le suicide de Catherine qui emporte Jim

dans la mort (le roman autobiographique de Henri-Pierre Roché et le film de Truffaut sont basés sur une histoire véridique dont les trois protagonistes ont tous vécu au-delà de 60 ans). Il en va de même dans *Le dernier tango à Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972) ou *L'empire des sens* (Nagisha Oshima 1976), où seule la mort peut mettre un terme à une relation passionnelle et destructrice.

La mort peut au contraire aussi servir à mettre en route un récit, voire les très nombreux films dans lesquels la mort d'un personnage réunit des membres d'une famille ou d'anciens amis séparés. Un exemple récent et assez classique est fourni par *Elizabethtown* (Cameron Crowe, 2005). Dans ce cas, le mort lui-même n'est qu'un prétexte qui sert à rassembler les survivants et/ou à débiter quelques réflexions plus ou moins profondes sur le sens de la vie.

Les films qui commencent par la mort du personnage principal, dont la vie est ensuite racontée dans un *flash-back*, constituent un cas à part. Cette pratique change fondamentalement la nature du suspense, puisque la question n'est plus de savoir si mais comment et pourquoi le personnage va mourir. Parfois, c'est le mort lui-même qui parle comme dans le célèbre *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950). Dans ce cas, le procédé instaure une ironie distanciée du fait que plus rien ne peut toucher le narrateur là où il est quand le film commence. Le même



Le temps qui reste (droits réservés)

procédé est utilisé dans un tout autre esprit dans un film comme *Lumumba*. Le film de Raoul Peck (2000) débute par l'exhumation du corps de Patrice Lumumba qui commence alors à délivrer « son » point de vue (en l'occurrence celui du réalisateur) sur les faits qui ont mené à son assassinat. Que le cadavre narre ou non lui-même son histoire, la révélation de la mort d'un personnage principal au début du film confère toujours aussi une certaine fatalité à ce qui est ensuite raconté en *flash-back*. Comme dans *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), la mort du personnage au début du film encourage le spectateur à suivre d'un œil différent l'histoire de sa vie. La fin éclaire alors le début et l'évolution tout entière du récit.

Ceux qui ne meurent pas

Il y a des films dans lesquels on ne meurt jamais : ce sont les cartoons (*Tom and Jerry*, *Bugs Bunny*, *Road Runner*, etc.) dont les personnages sont immortels : ils sont frappés à mort, victimes d'explosions, tombent dans des ravins ou sont passés au rouleau, mais dans la séquence suivante, il n'y paraît plus. Ils mettent ainsi en pratique à l'intérieur même du récit ce dont chaque spectateur est bien conscient : les acteurs se relèvent toujours à la fin du tournage !

On meurt aussi rarement dans les comédies musicales (à l'exception des mélodrames comme *A Star is Born* tourné en

1954 par George Cukor). Quand la mort s'infiltré dans le genre, c'est toujours en violation du code dominant. On peut citer à ce sujet *All That Jazz* (Bob Fosse, 1979), dont le héros sait qu'il va mourir et rêve même de faire l'amour à la Mort. Le réalisateur avait lui-même subi une crise cardiaque avant ce film et il est mort quelques années après. Faire mourir un personnage auquel s'identifie le spectateur dans une comédie est également une entreprise à haut risque, qui risque toujours de faire basculer le film dans un autre registre et ainsi de désarçonner, parfois gravement, le spectateur !

Contrairement à ce qui se passe dans la vie réelle, la plupart des personnages dans les films succombent à une mort violente.

Il y a enfin des personnages qui ne meurent pas. On raconte que John Wayne exigeait par contrat de ne pas avoir à mourir dans un film. Avant les années 1960, les héros survivaient aux situations les plus inextricables ou, au pire, mouraient tout à la fin pour la bonne cause et en rédemption d'une faute commise autrefois. Les personnages principaux ou positifs auxquels le récit et la mise en scène donnent une certaine importance, meurent rarement

dans le cinéma commercial. Quand cette règle est brisée, c'est toujours pour l'effet de choc. Ainsi, dans *Psycho* (1960), Hitchcock a complètement déstabilisé les spectateurs de l'époque en faisant mourir très tôt Janet Leigh que le début du récit avait pourtant établi comme le personnage principal. Dans *The Shining* (1980), Stanley Kubrick élabore longuement le personnage du vieux chef-cuisinier noir qui est présenté comme le seul à pouvoir venir en aide à Shelley Duvall. Mais il se fait tuer au moment même où il franchit la porte de l'hôtel !

Dans les séries, les personnages dit récurrents ont aussi bon espoir de vivre longtemps. On peut parier qu'on ne verra pas de sitôt mourir James Bond, et Harry Potter atteindra sans doute le dernier épisode prévu de la saga. Cela vaut bien évidemment aussi pour les séries télé. Quand la deuxième saison de *Six Feet Under* (créée par Alan Ball, 2001-2005) a commencé par laisser planer le doute sur le sort de Nate, l'un des personnages principaux, le suspense était donc un peu biaisé, car les spectateurs se doutaient bien que les producteurs n'allaient pas abandonner aussi facilement l'une des figures les plus attachantes de la série. Il arrive néanmoins qu'un acteur souhaite quitter une série et alors la mort de son personnage peut paraître une solution envisageable. Cette situation a été exploitée à fond dans *E.R.* (créée par Michael Crichton en 1994) avec la mort du bon docteur Green, emporté par une tumeur au cerveau.

Comment meurt-on ?

Contrairement à ce qui se passe dans la vie réelle, la plupart des personnages dans les films succombent à une mort violente. L'imagination des scénaristes à ce propos semble sans limite. Des gangsters de *The Great Train Robbery* à ceux de *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003/2004), on sait bien que les personnages qui tombent comme des mouches ne nous touchent guère et ne sont d'ailleurs nullement faits pour ça. Ils sont là pour l'action et la seule chose qui a changé en 100 ans est le volume de sang (ou ce qui en tient lieu) nécessaire lors du tournage. Autrefois, on mourait avec une certaine discrétion alors qu'aujourd'hui, il faut montrer en gros plan les jambes et bras coupés, les tripes qui pendent, les visages arrachés, les cris et les gémissements. La guerre du Vietnam est

passée par là. Dans le cinéma occidental, la représentation de morts violentes date des années 1960 et notamment de films comme *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969), *Soldier Blue* (Ralph Nelson, 1970) ou encore *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) qui ont d'ailleurs mise en scène la mort de façon bien plus baroque que vraiment réaliste, avec le sang qui jaillit au ralenti et les corps qui n'arrêtent pas de se cabrer. Cette surenchère dans le sang se voulait alors une dénonciation de la guerre qui sévissait en Extrême-Orient, mais aussi de l'histoire violente des Etats-Unis (tous ces films se passent dans le passé).

L'esprit de contestation a disparu depuis bien longtemps dans le cinéma américain, mais la mise en scène de la mort violente est devenue encore plus sanguinolente, en partie aussi suite à l'influence grandissante des cinéastes de Hong Kong qui n'ont pas non plus l'habitude de faire dans la dentelle. On meurt donc de façon plus brutale, mais comme disait fort justement Godard : « Ce n'est pas du sang, c'est du rouge. » Les spectateurs en sont conscients et ces morts-là ne font pas peur. La plupart d'entre nous ont après tout bon espoir de ne pas mourir coupés en morceaux, transpercés par des balles ou rôtis à petit feu. La mort violente fascine, mais elle fonctionne comme un exutoire plus que comme une confrontation directe avec notre mort réelle et prévisible. Cette fascination est menée à son comble dans les films fantastiques et plus encore dans le sous-genre souvent méprisé du *slasher film*.

Quand le réalisme de la mise en scène l'emporte en revanche sur le caractère spectaculaire ou carrément jouissif de la mise à mort, celle-ci est alors très vite qualifiée « d'insupportable » par beaucoup de spectateurs. C'est le cas – par deux fois – dans *Tu ne tueras point* de Krzysztof Kieslowski (1988) qui montre successivement l'assassinat d'un chauffeur de taxi et l'exécution de son meurtrier, avec un réalisme impitoyable destiné à démontrer que la mise à mort d'un assassin n'est qu'un assassinat de plus, aussi révoltant que le premier.

Un dernier regard, puis la tête qui retombe légèrement de côté, est une manière de mourir plutôt réservée aux personnages positifs auxquels la mort laisse très souvent généreusement le

temps de formuler quelques dernières paroles décisives. Certains héros de films ont droit à un traitement de faveur : l'image se fige avant le moment décisif, le réalisateur faisant en quelque sorte cadeau de l'immortalité à ses personnages. *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969) et *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991) sont deux exemples notoires.

La représentation de la mort sous les traits d'une personne, aussi angoissante ou grotesque soit-elle, a l'avantage de mettre quelqu'un en face de nous que l'on peut accuser, interroger ou défier.

Une autre façon d'occulter le moment de la mort – et donc en quelque sorte, la mort elle-même – est de ne tout simplement pas la montrer. Ce traitement-là aussi est généralement réservé aux personnages sympathiques auxquels on tient à laisser leur « dignité ». Plus explicite est la caméra qui monte vers le ciel ou encore le fondu au blanc (plus souvent qu'au noir). On peut citer à cet effet *The Man Who Wasn't There* des frères Cohen (2001), ou *Ma vie sans moi* d'Isabel Coixet (2002), où la mort des protagonistes est à chaque fois représentée par un fondu au blanc. Dans *Six Feet Under*, le fondu au blanc marque systématiquement la mort du « cadavre de la semaine ».

Il est toutefois des manières plus originales de mourir. Dans *Wild at Heart* (David Lynch, 1990), la survivante d'un accident de voiture, qui semble en avoir réchappé, cherche désespérément son sac et s'effondre brusquement, morte sur place. Dans *Cavale* de Lucas Belvaux (2002), le gangster en fuite s'enfonce dans la neige, disparaissant purement et simplement de l'écran et de la surface de la terre.

La musique joue un rôle essentiel au moment de la mort, à laquelle elle peut conférer un caractère héroïque, tragique, angoissant ou au contraire apaisé, le même air pouvant d'ailleurs s'adapter à des situations très différentes. L'adagio de Samuel Barber accompagne ainsi la mort christique de Willem Dafoe dans *Platoon* (Oliver Stone, 1986), mais aussi

le suicide de l'homme-éléphant dans *Elephant Man* (David Lynch, 1980).

Pourquoi meurt-on ?

Les films que nous venons de citer comprennent donc certes des personnages qui meurent, mais ce ne sont pas des films sur la mort, même si la représentation de cette dernière obéit bien évidemment toujours à certaines règles. La première de celles-ci est qu'au cinéma (pareil en cela à toutes les formes d'art), la mort a toujours un sens ! Elle n'est pas gratuite et ne frappe pas au hasard.

Dans la majorité des cas, la mort est mise en scène comme une punition. Elle constitue le châtiment réservé aux « méchants ». Dans le cinéma commercial, divertissement populaire par excellence, on peut suggérer ou montrer tout ce qui est d'habitude interdit – luxe, crimes, perversions –, à condition que la morale triomphe à la fin ! Pour cela, il ne suffit pas de mettre en prison les malfrats, assassins et autres violeurs, mais il faut symboliquement les exterminer. C'est ce qui s'appelle avoir le beurre (l'excitation de l'interdit) et l'argent du beurre (la conscience tranquille). Et le cul de la crémère en prime, car le plaisir qu'il y a à mettre à mort le méchant (le plaisir de la vengeance qui, dans nos sociétés qui se veulent civilisées, relève également de l'interdit) est rarement dissimulé.

Autrefois – jusque dans les années 1960 –, le spectateur ne devait en aucun cas avoir l'impression que le Mal pouvait triompher ou survivre. Aujourd'hui, il arrive que les héros meurent et que les méchants survivent, mais dans le cinéma commercial, cela est plus rare qu'on ne pourrait le croire. Le thème de la rédemption continue de jouer un rôle essentiel, notamment dans le cinéma américain, sans doute plus influencé par la religion. Dans beaucoup de films, les personnages meurent symboliquement (en se faisant tabasser ou en étant torturés) pour mieux renaître ensuite. Quand ils sont simplement cru morts dans le cadre de la fiction, leur mort présumée peut même les élever au rang de mythe dans l'imagination populaire et cette mythification est alors la condition *sine qua non* pour qu'ils puissent revenir en vengeurs. Le Batman de Chris Nolan (*Batman Begins*, 2005) en est un exemple récent. Clint Eastwood meurt symboli-

quement dans *High Plains Drifter* (1973) et *Pale Rider* (1985) pour mieux revenir en vengeur. Jésus lui-même ne doit-il pas mourir en homme pour revenir en dieu sauver les humains ?

C'est que la mort a tendance à tout sacraliser. On sait qu'il est mal vu de dire du mal d'une personne décédée. Dépouiller ou mutiler un cadavre est considéré comme l'insulte suprême, davantage que la torture du corps encore vivant ! À l'opposé, certains méchants ou des personnages ambigus retrouvent une certaine humanité en mourant. La mort de Kane dans *Citizen Kane* retransforme l'homme de pouvoir en être humain qui se souvient de son enfance. Dracula lui-même redevient humain quand il est tué et tombe en poussière comme tout homme mortel. Même les monstres, celui de Frankenstein ou encore King Kong, révèlent une certaine noblesse et se trouvent humanisés au moment de leur mort et l'on a alors pitié d'eux.

Quand le héros ou un personnage *a priori* sympathique meurt réellement, c'est soit un sacrifice, soit parce que sa mort injuste est nécessaire pour révolter le spectateur. Même parmi les personnages secondaires (les membres d'un groupe), la mort ne frappe pas au hasard. Les traîtres sont bien sûr éliminés mais, pour faire durer le suspense, ils ont généralement droit à un sursis. Ceux qui meurent en premier, dans un film de guerre ou d'aventures, sont le plus souvent les lâches. Dans les films d'horreur, les adolescents qui ont « péché » (en ayant des relations sexuelles), sont inmanquablement les premiers à être fauchés.

Les choses commencent toutefois à changer et comme dans d'autres domaines, ce sont les séries télé qui semblent en avance sur le cinéma. La très populaire série américaine *E.R.* est l'une des rares productions où la mort semble effectivement frapper au hasard. Située au service d'urgence d'un hôpital de Chicago, elle raconte comme toutes les séries hospitalières des histoires d'amour entre médecins et infirmières, mais l'accent est mis tout autant, dans chaque épisode, sur plusieurs patients dont au moins un meurt en cours d'opération ou de ses suites. Comme dans la vie, il arrive qu'un chauffard survive, alors que sa victime décède à côté de lui, qu'un meurtrier s'en tire tandis que l'homme qu'il a attaqué trépassé. La



Ma vie sans moi (droits réservés)

série ne cesse de montrer que la mort peut frapper n'importe qui à n'importe quel moment. Les blessés le sont dans les conditions les plus diverses et parfois absurdes et plus d'une fois, un malade qui arrive avec un bras cassé apprend qu'il a une tumeur incurable au

L'une des manières de refouler l'idée de l'aspect définitif de la mort est d'inventer une vie dans l'au-delà.

cerveau ! De façon générale, la série donne le sentiment que nous sommes tous en sursis. Dans ces conditions, il devient parfois difficile de trouver un sens à la mort. Médecins et infirmières s'y emploient néanmoins, dans le souci de reconforter les survivants et se donner à eux-mêmes le courage de continuer.

De la même façon, le souci de désigner un sens à la mort est laissé aux professionnels dans l'autre grande série qui traite de la mort. Dans *Six Feet Under*, les frères Nate et David Fisher sont sans cesse confrontés, dans leur entreprise de pompes funèbres, à la question du « pourquoi » que posent les parents des décédés. Ils y répondent par des formules convenues, mais quand eux-mêmes sont confrontés à la mort d'un proche ou à la possibilité de leur propre disparition,

ils réalisent à quel point leurs phrases toutes faites sonnent creuses. Là aussi, les producteurs de la série ne cessent de nous asséner qu'on peut mourir à tout moment, en recevant sur la tête une pièce tombée d'un avion, en avalant de travers ou d'un nez qui saigne !

Au moins sait-on la plupart du temps ce qui a provoqué la mort et elle est insérée dans un récit qui, à défaut de donner un sens à la mort, confère une signification à la vie. Dans son livre *La mort à voir*⁵, Gérard Lenne recense un seul film, *Jeder für sich und Gott gegen alle / L'énigme de Kaspar Hauser* de Werner Herzog (1984), dans lequel strictement aucun sens n'est donné à la mort et à la vie. Le film évoque un fait divers, celui d'un enfant sauvage trouvé en Allemagne en 1898 et qui mourut assassiné par un inconnu. Lenne écrit : « Le meurtre de Kaspar n'est pas montré, son agresseur est inconnu, ses motivations obscures, le destin de Kaspar incompréhensible, on ne peut ni le réduire, ni l'insérer dans un système symbolique. La mort signifie la mort, et c'est tout. »

La mort naturelle

Au cinéma, la mort dite naturelle paraît finalement plus angoissante parce qu'elle peut toucher n'importe qui. Rares sont cependant les cinéastes qui osent y confronter frontalement leur public comme le fait le documentariste Frederick Wiseman dans *Near*



Mar Adentro (droits réservés)

Death (1989), un documentaire de six heures réalisé dans une unité de soins intensifs à Boston. Ingmar Bergman a aussi abordé de façon assez crue la mort dans certaines de ses œuvres, notamment l'agonie dans *Cris et chuchotements* (1972) ou la peur existentielle de la mort dans *Le septième sceau* (1957). Outre une description éprouvante de la souffrance et de l'agonie, *Cris et chuchotements* se termine sur un très étrange acte de vampirisation de la part de la morte qui, aspirant à rester dans la vie ou incapable de se laisser aller à la mort, s'agrippe à ses deux sœurs. Ou est-ce la peur de la mort de celles-ci qui les amène à imaginer que leur sœur décédée essaie de les entraîner avec elles ? Dans *Le septième sceau*, Bergman invente pour personnifier la mort un personnage qu'il a lui-même défini comme étant à mi-chemin entre un clown blanc et un squelette. Le film traite de la mort dans le contexte de l'interrogation sur la foi (également thématifiée, mais de façon plus discrète, dans *Cris et chuchotements*) et l'absence de Dieu. Il a donné lieu à de multiples parodies, mais il n'empêche que la Mort jouant aux échecs contre le Chevalier – qui sait bien sûr qu'il va perdre, mais espère tirer de cette partie un sursis qui lui permettra de donner un sens à sa vie – reste une image marquante.

En abordant la question par la métaphore, Bergman donne en quelque sorte corps à nos angoisses comme le faisaient les peintures des temps anciens, ce qui est aussi une façon de l'exorciser. La

représentation de la mort sous les traits d'une personne, aussi angoissante ou grotesque soit-elle, a l'avantage de mettre quelqu'un en face de nous que l'on

L'euthanasie, en revanche, quand elle est traitée au cinéma, l'est presque toujours avec sympathie. Elle n'est pas mise en scène comme une négation, mais au contraire comme l'exaltation de la vie que les circonstances empêchent le personnage de goûter pleinement.

peut accuser, interroger ou défier. Dès 1921, Fritz Lang raconte ainsi dans *Der müde Tod* (1921) l'histoire d'une jeune femme qui va réclamer à la Mort l'amant que celle-ci vient de lui prendre. Mais au lieu de récupérer son amant, c'est elle qui finira par aller le rejoindre. De la voir personnifiée aide au moins à ôter la peur de l'inconnu qui est une caractéristique essentielle de l'angoisse de la mort. De la braver permet aussi à l'homme de se donner l'illusion de ne pas s'être rendu sans combat, d'où peut-être la fin apaisée dans le film de Lang comme dans *Le septième sceau*. Les protagonistes s'en vont réconciliés avec la Mort.

La grande majorité des films qui traitent de la mort ont ainsi tendance à enjoliver quelque peu les choses, au pire, en

la noyant dans un pathos gluant (*Love Story*, 1970), et au mieux, en utilisant la présence de la mort pour mieux glorifier la vie. Au cinéma, on meurt le plus souvent entouré de ses amis comme dans *Invasions barbares* (Denys Arcand, 2003) ou *Finding Neverland* (Marc Forster, 2004) et apaisé comme le jeune héros du dernier film de François Ozon, *Le temps qui reste* (2005). Un homme d'une trentaine d'années y apprend qu'il est atteint d'un cancer généralisé. Il refuse tout traitement et décide de mourir dans la sérénité, sur une plage au crépuscule, non sans avoir fait un enfant auparavant. On rêverait presque d'en faire autant. La souffrance, la peur, la séparation et la déchéance sont ainsi élégamment évacuées dans ce film qui, du coup, semble traiter son thème de façon assez virtuelle. Le même reproche peut être fait à *Ma vie sans moi* d'Isabel Coixet dans lequel une jeune mère de famille apprend qu'elle va mourir et prépare minutieusement la vie de sa famille après sa disparition, allant même jusqu'à prévoir sa remplaçante auprès de son mari et de ses enfants !

Beaucoup de films prennent soin également de nous faire comprendre qu'il restera quelque chose de la personne décédée (une chanson, un souvenir, un objet, un enfant). C'est encore une façon de donner un sens à la mort et d'adoucir quelque peu son caractère définitif. D'une certaine façon, même Bergman magnifie encore la mort par la beauté de ses mises en scène. Dans *La gueule ouverte* (1974), Pialat donne au contraire à ressentir très physiquement l'angoisse de la mort en refusant de l'esthétiser ou de la romatiser de quelque manière que ce soit. Cette approche reste exceptionnelle.

La mort décidée

Considéré comme un acte contre nature, le suicide provoque invariablement un choc quand il est exécuté de sang-froid. Il peut être le geste d'une personne qui se fait justice elle-même à la façon de Judas et il est alors d'une certaine façon justifié par le sens de l'honneur, une sorte d'équivalent du *hara-kiri* japonais. Pour le reste, il est rare que le suicide soit traité directement, la tendance étant plutôt, là encore, d'utiliser l'envie de suicide d'un personnage pour démontrer que la vie vaut, malgré tout, la peine d'être vécue. Dans le célébris-

sime *It's a Wonderful Life* (Frank Capra, 1946), James Stewart reçoit ainsi, juste avant de se jeter d'un pont, la visite d'un ange qui lui montre ce que serait le monde sans lui. Il décide de rester en vie. D'autres films, comme *Wilbur Wants to Kill himself* (Lone Scherfig, 2002) se terminent également sur l'acceptation sereine de la vie par le suicidaire.

S'il est exécuté, le suicide est souvent représenté comme un acte désespéré plus que comme une décision raisonnée. C'est le cas de Christopher Walken dans *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) qui, prisonnier au Vietnam, joue et finit par perdre à la roulette russe. Dans *Caché* (Michael Haneke, 2005), le suicide du principal suspect au moment le plus inattendu pour le protagoniste, est une façon de mettre celui-ci en accusation. Emprisonné dans un asile de fous, le fragile Brad Douvif met fin à sa vie dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Milos Forman, 1975). Le suicide est d'ailleurs souvent l'acte d'une personne ayant perdu la raison, à l'image du paranoïaque locataire interprété par Roman Polanski dans son film *Le locataire* (1976). On se suicide également par amour comme Juliette pour Roméo, pour ne pas se livrer à ses ennemis, comme Hitler dans son bunker (*Der Untergang* d'Oliver Hirschbiegel, 2004) ou parce que tout simplement on n'attend plus rien de la vie comme Sissy Spacek dans *Night, Mother* (Tom Moore, 1986) qui déclare un soir qu'elle va se tuer et mène son projet à exécution, malgré les efforts de sa mère pour l'en empêcher. Le cinéaste allemand Oskar Roehler raconte dans *Die Unberührbare* (2003) le suicide, préparé avec lucidité et détermination, d'une femme écrivain après la réunification des deux Allemagne.

On peut aussi se suicider très consciemment par un acte d'autodestruction à effet lent comme la drogue (Jim Morrison dans *The Doors* d'Oliver Stone, 1991), l'alcool (Nicholas Cage dans *Leaving Las Vegas* de Mike Figgis, 1995) ou la (grande) bouffe (Marco Ferreri, 1973).

Nettement plus fréquent que les suicides directs ou indirects sont les comportements suicidaires, surtout dans le cinéma américain. Dans une situation désespérée, des personnages peuvent aller consciemment au-devant de la mort comme Butch Cassidy et le Kid ou Thelma et Louise dans les films du même nom. De

façon plus générale, les héros ne cessent de se mettre très consciemment en danger de mort, mais rares sont ceux qui sont assez lucides pour admettre qu'ils veulent en finir avec la vie comme Mel Gibson dans *Lethal Weapon* (Richard Donner, 1987). Ce flirt avec la mort aboutit toutefois le plus souvent à la conclusion que la vie est préférable.

L'euthanasie, en revanche, quand elle est traitée au cinéma, l'est presque toujours avec sympathie. Elle n'est pas mise en scène comme une négation, mais au contraire comme l'exaltation de la vie que les circonstances empêchent le personnage de goûter pleinement. Il préfère alors y renoncer. On a vu récemment *Mar Adentro* (Alejandro Amenabar, 2004) et *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood,

Si le cinéma a quelquefois mis en scène l'Enfer et le Paradis, il est cependant bien plus fasciné par ceux qui ne sont plus vivants et pas encore vraiment morts

2004) qui militent en faveur de l'euthanasie active. Il y a plus de 50 ans, le sujet avait échauffé les esprits au Luxembourg quand sortit le film *Die Sünderin* (Willi Forst, 1951) dans lequel une ancienne prostituée met fin à la vie de son amant qui souffre d'une tumeur du cerveau et le rejoint ensuite dans la mort. L'Eglise, pour laquelle l'euthanasie reste comparable à une révolte contre le sort infligé par Dieu, avait violemment attaqué le film à l'époque.

Après la mort

L'une des manières de refouler l'idée de l'aspect définitif de la mort est d'inventer une vie dans l'au-delà. Dans *Der müde Tod*, Fritz Lang se réfère au mythe de l'amour plus fort que la mort, tout comme Henry Hathaway dans le film *Peter Ibbetson* (1935), aujourd'hui oublié mais à l'époque salué par les surréalistes. Deux amoureux y sont séparés, mais se retrouvent dans leurs rêves, au-delà des barrières matérielles et finalement de la mort elle-même. De façon plus obsessionnelle, le sujet est également traité dans *Vertigo* (1958) et *Rebecca* (1940), tous deux d'Alfred Hitchcock, qui montrent un homme obsédé par une femme morte ou supposée morte. Jean Cocteau,

dans *Orphée* (1950), et Alain Resnais, dans *L'amour à mort* (1984), reprennent, chacun à sa manière et sous des angles bien différents, le même thème.

Il faut pourtant bien se rendre à l'évidence : ici-bas, après la mort, il y a la décomposition. Les films d'horreur aiment à jouer de la répulsion-fascination que procure l'image de corps plus ou moins putréfiés. L'histoire du cinéma pullule de morts-vivants, des zombis de George Romero à la séduisante fiancée des ténèbres de Tim Burton (*Corpse Bride*, 2005) qui a pour compagnon le ver qui habite dans son crâne ! Dans les thrillers et les films policiers, les cinéastes ne se privent pas de montrer en gros plans les corps de victimes décédées de mort violente. *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) joue beaucoup sur la mise en scène de corps morts et il comprend une mémorable séquence d'autopsie.

Peter Greenaway entretient également une évidente fascination pour les cadavres. Il établit des statistiques sur les défenestrations (*Windows*, 1975), catalogue *Les morts de la Seine* (1988), étudie la décomposition des animaux (*A Zed and Two Noughts / Z.O.O.*, 1985) et met en scène dans *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (1989) l'un des tabous les plus persistants, le cannibalisme. Ce dernier thème est également traité, de la même façon à la fois macabre et provocante (la chair humaine considérée comme un plat des plus délicats) dans *The Silence of the Lambs*, et de façon beaucoup moins raffinée dans *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 2004). Dans *Alive* (Frank Marshall, 1993), qui évoque l'histoire vraie des survivants d'un crash d'avion qui ont survécu dans les Andes en mangeant la chair des passagers morts, le cannibalisme devient à nouveau source de vie.

Dans *Six Feet Under*, presque tous les épisodes contiennent au moins une séquence où l'on assiste à la préparation des cadavres. Ce travail se fait très symboliquement dans une cave au sous-sol de la maison des Fisher, comme s'il s'agissait d'une pratique occulte. De façon intéressante, cette série qui insiste ainsi sur les détails physiques de la mort (les flux et les gaz divers qui s'échappent du corps sans vie) met parallèlement en scène l'évidente négation de la mort que constitue le fait de montrer la personne décédée « sous son meilleur jour », dans



Wilbur wants to kill himself (droits réservés)

un cercueil ouvert. Ce cercueil ouvert est exigé dans la série par presque toutes les familles, y compris et surtout quand le corps de la victime a été particulièrement malmené (haché en menus morceaux par l'hélice d'un bateau, par exemple).

Si le cinéma a quelquefois mis en scène l'Enfer et le Paradis, il est cependant bien plus fasciné par ceux qui ne sont plus vivants et pas encore vraiment morts. La non-mort peut être considérée comme une conquête et une victoire sur la mort. Mais en constituant aussi une transgression des règles à la fois divines et scientifiques, elle peut également être vécue comme un péché et une malédiction. Les fantômes peuvent être menaçants (dans presque tous les films d'horreur) ou amicaux (*The Others* d'Alejandro Amenabar, 2001, *The Sixth Sense* de Night M. Shyamalan, 1999), allant même parfois jusqu'à vivre en bonne entente avec les vivants comme dans *The Ghost and Mrs. Muir* (Joseph L.

Mankiewicz, 1947). Veuve, Mrs. Muir s'installe dans une nouvelle maison et devient l'amie du fantôme qui la hante. On revient à l'obsession pour un mort déjà rencontrée dans *Vertigo*, *Rebecca* ou *Orphée*. Au moins symboliquement, on n'est pas très loin de la nécrophilie, thème rarement traité au cinéma. Il le fut pourtant dans un très beau film canadien (*Kissed*) de Lynne Stopkewich en 1996, dans le film d'horreur allemand *Nekromantik* (Jörg Buttgerit, 1987) et... dans un court métrage d'Andy Bausch, *Die letzte Nacht*, adapté d'une nouvelle de Charles Bukowski qui fut également mise en scène par Patrick Bouchitey dans *Lune froide* (1991).

Un cas particulièrement troublant est enfin constitué par les morts qui n'ont pas conscience d'être morts. C'est ce qui arrive à Bruce Willis dans *The Sixth Sense* et Jim Carrey dans *Eternal Sunshine on the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004) mais aussi à Johnny Depp dans *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995), sorte de

poème sur le *no man's land* entre la vie et la mort.

Quant à ceux qui restent, ils doivent ensuite faire le deuil. Dans *La stanza del figlio* (Nanni Moretti, 2001), *The Sweet Hereafter* (Atom Egoyan, 1997), *Hana-Bi* (Takeshi Kitano, 1997), *Tout sur ma mère* (Pedro Almodovar, 1999), *In America* (Jim Sheridan, 2002) ou encore *Brodeuses* (Eléonore Faucher, 2004), des parents doivent faire face à la mort d'un enfant. Du moins dans les deux derniers, le récit finit par s'ouvrir à la vie, toujours associée à un autre enfant. Il est plus rare que soit traité au contraire le deuil que doit faire un jeune enfant de ses parents. C'est le cas de *Ponette*, film étonnant de Jacques Doillon (1996). Une petite fille de quatre ans, qui vient de perdre sa mère, tente de faire face à cette absence, pour elle incompréhensible. Le film se termine par le retour (au moins dans l'imaginaire) de la mère et donc sur une fin apaisante. Le thème fut traité également, mais de façon plus consensuelle, dans *Jeux interdits* (René Clair, 1952), où une fillette doit surmonter la mort de ses parents durant la guerre. *Sous le sable* de François Ozon (2000) montre le refus du deuil par une femme dont le mari a, au sens propre du terme, « disparu ». Rarement le deuil a toutefois été traité de façon aussi obsessionnelle que dans *La chambre verte* de François Truffaut dont le personnage principal a tout entier dédié sa vie aux morts.

La mort pour mieux glorifier la vie

Alors qu'il existe quelques rares films qui tentent de montrer réellement la mort et la peur profonde qu'elle peut inspirer, dans leur grande majorité, les cinéastes utilisent la mort à des fins de suspense, pour des raisons dramaturgiques ou bien, soucieux de ne pas heurter les spectateurs, ils font mine de parler de la mort, mais se servent en fait d'une situation impliquant la mort pour glorifier la vie ou du moins tenter de donner un sens à la mort et ainsi d'apaiser quelque peu les angoisses qu'elle peut inspirer.

¹ Les films d'Edison peuvent être visionnés sur le site <http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edmvhm.html>

² Également téléchargeable sur le site consacré à Edison

³ Dans Entretien (1962). Godard par Godard [tome 1], Paris : Cahiers du cinéma, 1998, p. 222.

⁴ La mort à voir, Paris : Les éditions du Cerf, 1977

⁵ Idem