

De *Finis Terræ* au *Tempestaire* : la cinéstase et le sacré dans l’œuvre de Jean Epstein [1]

- Chiara Tognolotti et Laura Vichi

pages 1 2 3 4 5

résumé

recommander cet article

Finis Terræ par le prisme de la cinéstase

Comme on le sait, dans la filmographie de Jean Epstein, *Finis Terræ* représente une esthétique nouvelle, anticipée par écrit dans *Bonjour cinéma* et orientée vers une dramaturgie de l’authenticité : « Il n’y aura plus d’acteurs, mais des hommes scrupuleusement vivants. (...) Jouer n’est pas vivre. (...) A l’écran tout le monde est nu, d’une nudité nouvelle » [2]. Evidemment le traitement des paysages et la direction d’acteurs non professionnels se trouvent au centre de cette vision du cinéma, augurant un potentiel anthropologiquement révélateur qui permet de percevoir le « mystère » de toute une civilisation :

Il y a pourtant un mystère dans cet Extrême-Occident. Par quel ordre un millier d’hommes vit-il (...) sur un îlot (...) sans eau sinon de pluie, sans culture (...) ? (...) ce n’était pas qu’il n’y eut rien à voir. Méfiant, j’emportais au second voyage les sept yeux d’un appareil. (...) Aucun décor, aucun costume n’auront l’allure, le pli de la vérité. Aucun faux-professionnel n’aura les admirables gestes techniques du gabier ou du pêcheur [3].

D’après un examen des revues de l’époque, nous avons pu constater que les années 1920 voient se développer un débat autour du cinéma documentaire [4], contexte dont Epstein tire certaines idées – celle de l’authenticité notamment – qui lui permettent de dépasser la vision de la plupart de ses contemporains et de proposer une conception métaphysique du réel [5].

En effet, si *Finis Terræ* est constitué surtout de plans courts mis en relation selon un montage procédant par coupes franches, ce qui l’éloignerait potentiellement du caractère distendu favorable à la cinéstase [6], on s’aperçoit très vite que plusieurs formes de celle-ci se déclinent dans ce film et qu’elles finissent même par investir sa globalité. Plus précisément, la cinéstase correspondrait aux modes de la mise en avant du paysage, autant par rapport au récit que relativement à la dimension purement documentaire.

Il serait en effet réducteur de ramener l’importance de l’environnement uniquement à la prééminence de la dimension documentaire – *via* le paysage – sur la narration. D’ailleurs, à en croire Epstein, à l’origine de celle-ci il y aurait un fait divers transmis par le biais de la tradition orale, ce qui ne certifie pas la source ni l’exactitude des faits. Très souvent pour Epstein l’histoire n’est qu’un prétexte pour développer ou élaborer son idée du cinéma, une idée qui évolue au fil du temps mais dont les principes élémentaires ne varient pas [7]. Dans cette perspective, on peut affirmer que ce que le film semble nous raconter sous la forme d’une fine trame est moins le fait divers que l’histoire de la relation entre les deux jeunes hommes, émergeant en grande partie du traitement des images, grâce auquel par ailleurs revient en force et s’impose la présence du paysage (par exemple au moyen de plans larges où la figure humaine se confond et en apparaît englobée). Il nous semble que des formes de cinéstase sont détectables autour de cette relation entre les deux garçons : au début les jeunes n’ont pas d’identité, on connaît leurs prénoms plus tard dans le film et on ne voit pas tout de suite leurs visages. Puis, au fil du film, et grâce à des solutions cinématographiques, la relation se développe et une dimension symbolique se manifeste. Ainsi, dès le début, des plans excèdent la narration : la bouteille qui se casse au ralenti, le vin absorbé par le sable, trois fois la bouteille cassée, le gros plan du pouce, le coup de sabot. Si ces plans étirent le temps grâce au ralenti – fût-ce brièvement –, ils amorcent également en dépassant la diégèse par l’ouverture d’une dimension « autre », un renvoi à l’idée de sacré, qu’Epstein abordera sur le plan théorique une vingtaine d’années plus tard. Cette idée apparaît évidente dans les éléments du vin et du sang, suivis plus loin par celui du pain rompu, mais elle semble moins claire au niveau dramaturgique et formel : elle a probablement à voir avec une mise en avant du corps, présente depuis le début dans les écrits comme dans les films d’Epstein [8], mais elle a peut-être aussi la fonction de nous projeter dans une dimension mythique et atemporelle. Une résonance s’établirait alors entre le vin et le pouce blessé d’Ambroise qu’on voit à plusieurs reprises dans le film et aussi tout son corps qui devient malade, au péril de la mort. L’image du liquide (vin/sang) absorbé par la terre (**fig. 1**) débouche également sur une vision cyclique de l’univers, ce qui permet de détecter un lien avec la recherche menée par le cinéaste dans *La Chute de la maison Usher* (1928) [9].

Avec la bouteille cassée (qu’on voit plusieurs fois couplée avec deux marguerites dans des plans de plus en plus rapprochés [10]), la relation entre les deux jeunes hommes se casse aussi, d’autant plus que Jean-Marie croit qu’Ambroise lui a volé son couteau. Sur cette cassure, Epstein insiste au moyen du ralenti (le coup de sabot qui fait sauter en l’air les morceaux de la bouteille). Figurativement, le film est ponctué de cassures et de ruptures, celles de la bouteille (**fig. 2**), du pain (**fig. 3**), ou encore la coupure du pouce (**fig. 4**), qui se répètent jusqu’à la rencontre avec le docteur au milieu de la mer, lequel fonctionne en tant que figure du rapprochement s’opposant à ces différentes fractures.

>suite

sommaire

[1] Ce texte a été élaboré dans son intégralité par les deux autrices d’une manière commune. Pour des raisons pratiques, Laura Vichi a écrit le point 1, Chiara Tognolotti le 2.

[2] Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, Paris, La Sirène, « Des tracts », 1921, p. 112.

[3] Jean Epstein, « Les approches de la vérité », *Ecrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974, vol. 1, pp. 192-193. Voir aussi Chiara Tognolotti, « *Accostarsi alla verità. Finis Terræ di Epstein* », *Fata Morgana*, n° 19, 2013, pp. 219-223.

[4] Laura Vichi, « Le documentaire, libérateur du cinéma et source de photogénie », *Studies in French Cinema*, 3, 2014, pp. 232-247.

[5] Laura Vichi, « Filmer le réel, élaborer une théorie », dans *Jean Epstein. Actualité et postérités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Spectaculaire-Cinéma », 2016, pp. 87-100.

[6] Philippe Ragel, *Le Film en suspens. La cinéstase, un essai de définition*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Spectaculaire-Cinéma », 2015.

[7] « Le cinéma est vrai : une histoire est mensonge. (...) Il n’y a pas d’histoires. Il n’y a jamais eu d’histoires. Il n’y a que des situations, sans queue ni tête (...) on peut les regarder dans tous les sens (...) sans limites de passé ou d’avenir » (Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, *Op. cit.*, pp. 31-32).

[8] Voir Christophe Wall-Romana, *Jean Epstein. Corporeal Cinema and Film Philosophy*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2013.

[9] Laura Vichi, *Jean Epstein*, Milano, Il Castoro, 2003, pp. 113-122. Voir aussi Chiara Tognolotti, *La Chute de la maison Usher (Jean Epstein, 1928). Fotogenie, superfici, metamorfosi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

[10] Les deux fleurs pourraient symboliser les deux jeunes gens (voir Christophe Wall-Romana, *Jean Epstein*, *Op. cit.*, p. 116).

De *Finis Terræ* au *Tempestaire* : la cinéstase et le sacré dans l'œuvre de Jean Epstein

- Chiara Tognolotti et Laura Vichi

pages 1 2 3 4 5



Fig. 6. J. Epstein, *Finis Terræ*, 1929



Fig. 7. J. Epstein, *Finis Terræ*, 1929



Fig. 8. J. Epstein, *Finis Terræ*, 1929



Fig. 9. J. Epstein, *Finis Terræ*, 1929



Fig. 10. J. Epstein, *Finis Terræ*, 1929



Fig. 11. J. Epstein, *Finis Terræ*, 1929



Fig. 12. J. Epstein, *Finis Terræ*, 1929



Fig. 13. J. Epstein, *Finis Terræ*, 1929



Fig. 14. J. Epstein, *Finis Terræ*, 1929

La nourriture semble plus particulièrement se charger d'une signification symbolique. Ainsi, non seulement le pain, apparu au début du film lorsque l'un des deux amis le coupe avec un couteau (peut-être une anticipation de la blessure d'Ambroise), mais aussi le reste du repas (le bol avec les pommes de terre) acquièrent cette connotation. La submersion énigmatique du repas (**fig. 5** [🔍](#)), comme l'a suggéré Richard Abel dans sa description soignée du film [\[11\]](#), fait référence à une dimension « submergée » de celui-ci et il faut peut-être en attendre la fin avec l'émergence du bateau du brouillard pour mieux la comprendre en tant que référence à la dualité de la nature comme menace et harmonie retrouvée. Mais peut-être symbolise-t-elle, mieux encore nous restitue-t-elle plastiquement la submersion de la relation – amicale ou amoureuse – entre les deux garçons. Ce que confirmerait du reste la séquence suivante où ils mangent pensivement chacun de son côté et regardent loin, tous les deux partageant ce mouvement lent (peut-être « déclenché » par la noyade du bol par les vagues dans la scène précédente), dans une sorte de « correspondance » au sens baudelairien : les plans des jeunes gens sont entrecoupés par des plans du paysage marin, qui font rejoindre et qui condensent les regards, sans pour autant réunir les personnages (**figs. 6 à 12**), comme on le voyait déjà dans *Cœur fidèle* (1923), notamment dans la séquence du rendez-vous au port [\[12\]](#).

La « télépathie » [\[13\]](#) présente dans *Finis Terræ* fait plutôt penser à plusieurs moments de *La Chute de la maison Usher*, notamment à la série de plans du monde naturel qui « ripostent » à la guitare de Roderick suivis et remplacés, après la mort de Madeline, par des très gros plans d'instruments de mesure du temps, ce qui renverrait, pour le dire avec Jacques Aumont, à la mise en forme d'une pénétration du temps par le cinéma [\[14\]](#). Cette « correspondance » mise en place par le langage filmique et non pas par la narration est rendue plastique grâce au ralenti, mais elle reste suggérée : s'agit-il d'un présage de mort moyennant un alourdissement et un épaississement de la matière de l'image par le ralenti ? Ou bien indique-t-elle la prise de conscience – de nature cinématographique – d'un sentiment entre les deux jeunes gens ? A la différence de la séquence citée de *Cœur fidèle*, ici les plans de la mer changent à chaque fois. Les regards des deux jeunes garçons n'ont pas donc un même contrechamp qui pourrait agir de catalyseur et les unir. Cette figuration nous laisse en suspens par rapport au récit, mais elle contribue à créer cet « englobant géophysique » [\[15\]](#) présent à l'échelle du film entier, et à souligner comment la mer pour Epstein demeure une figure du caractère changeant du réel en même temps qu'elle est liée à l'intériorité des personnages, que seul le cinéma arrive à saisir et transmettre. Comme on le sait, à la faveur des successives élaborations du concept de photogénie [\[16\]](#), le cinéma possède pour le cinéaste une charge cognitive qui trouve un prolongement en philosophie (ou antiphilosophie, idée qu'il développera notamment dans *L'Intelligence d'une machine* [\[17\]](#)). On observe, notamment à partir des années 1930 [\[18\]](#), donc peu après *Finis Terræ*, que dans les écrits d'Epstein apparaît une réflexion autour de la capacité du cinéma à concevoir l'espace-temps et de la nécessité d'acquérir la conscience de ses propres moyens et lois. *Finis Terræ* se présenterait alors comme un film-essai ou un chantier d'élaboration de la photogénie vue comme aptitude du cinéma non seulement à pénétrer le réel, mais aussi à en démontrer la relativité, voire à produire une image de l'univers, comme il l'affirmera plus tard sans équivoque [\[19\]](#).

Plus loin, un autre moment significatif dans notre perspective : Ambroise arrive sur la plage après sa tentative échouée de prendre la mer pour rejoindre Ouessant et se faire soigner. On le voit s'allonger (**fig. 13**) et se confondre dans un plan d'ensemble (**fig. 14**), avec les rochers, presque absorbé par l'environnement : il devient, dans sa « diminution de vie », proche du monde minéral. Ses compagnons passent et regardent vers le bas (on a encore un changement de point de vue : c'est là une vue subjective d'Ambroise) : il s'agit d'une image mentale du jeune homme allongé, une hallucination qui, tout en anticipant la séquence de son cauchemar, renvoie à sa perte d'énergie vitale et en même temps à l'indécidable point de vue du film qui oscille continuellement entre subjectif et objectif en questionnant la place du spectateur. Ce plan en particulier est situable entre le plan de la narration et une réflexion d'ordre théorique déjà présente dans *La Chute de la maison Usher* mais qu'on peut faire remonter jusqu'à son premier film, *Pasteur* (1922), lorsqu'Epstein se réfère à des formes de continuité – qui passent par des augmentations et des diminutions – entre la vie et la mort, le monde organique et le monde minéral.

Ambroise est allongé en haut du plan semblable à une pierre, peut-être évanoui. Jean-Marie le voit-il ? Le raccord sur le regard, comme d'autres fois dans les films d'Epstein, est frustré et l'organisation de l'espace ne nous permet pas de l'affirmer [\[20\]](#). D'ailleurs, la variation continue du point de vue à l'échelle du film est à la base de l'impossibilité d'en définir le genre [\[21\]](#), et en même temps relève de cette idée de modification et de changement qui traverse toute l'œuvre théorique du cinéaste en se manifestant sous différentes formes. Elle conteste le principe d'identité, autant au niveau psychanalytique (le cinéma contre la persistance du moi comme on peut le lire dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*, notamment lors de la célèbre descente de l'escalier [\[22\]](#)) que cosmique (le cinéma comme révélateur de la porosité entre les règnes de la nature : de l'animisme de *Bonjour cinéma* aux réflexions sur la phénoménologie de la matière dans *Esprit de cinéma* [\[23\]](#)).

Les éléments spatiaux de *Finis Terræ* ne sont pas de véritables repères [\[24\]](#). Malgré la présence du calendrier qui scande le temps diégétique, par moments le temps en effet se fissure : le regard de Jean-Marie pourrait alors indiquer une sorte de « clairvoyance » anticipant celle du tempestaire et incarnant cette « photogénie de l'impondérable » à propos de laquelle le cinéaste écrira dans les années qui suivent le film [\[25\]](#).

[>suite](#)

[retour<](#)

[sommaire](#)

[\[11\]](#) Richard Abel, *French Cinema : The First Wave, 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984, pp. 500-507.

[\[12\]](#) Dans le film de 1923, le temps restait suspendu grâce à une série de plans de la mer interposés et superposés aux visages des deux amants et produisait un véritable moment cinéstatique là où ce moment de communion entre les personnages et la mer donnait lieu à une « composition plastique » et « fluctuante » décrochée de la narration. Voir Richard Abel, *French Cinema, Ibid.*, p. 363.

[\[13\]](#) Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, dans *Ecrits sur le cinéma*, vol. 1, *Op. cit.*, p. 142 et 150.

[\[14\]](#) Jacques Aumont, *A quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, p. 105.

[\[15\]](#) Philippe Arnaud, « *Finis terrae, l'expérience des limites* », 1895, n° 18, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), 1995, p. 261 (consulté le 5 janvier 2021).

[\[16\]](#) Pour Epstein, la photogénie dans ses différentes formes est connotée cognitivement. Voir G. Pescatore (dir.), *Fotogenia. La bellezza del cinema, Cinema & Cinema*, n° 64, Bologne, CLUEB, 1992 ; Laura Vichi, « *Verso una filosofia del cinema* », dans *L'Intelligenza di una macchina. Omaggio a Jean Epstein*, catalogue, Università di Bologna, 2000 ; Laura Vichi, « *Jean Epstein cineasta 1922-1929. De la fotogenia de las imágenes a la fotogenia de lo imponderable* », dans *Jean Epstein : la forma que piensa, Archivos de la filmoteca*, n° 63, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009, pp. 56-78 ; Chiara Tognolotti, *Al cuore dell'immagine. L'Idea di fotogenia nel cinema europeo degli anni Venti*, Bologne-Palermo, La luna nel pozzo-Edizioni della Battaglia, 2005, pp. 31-53.

[\[17\]](#) Jean Epstein, *L'Intelligence d'une machine*, Paris, Melot, 1946.

[\[18\]](#) « La photogénie de l'impondérable » et « L'intelligence d'une machine » (1935), *Ecrits sur le cinéma*, vol. 1, *Op.cit.*, pp. 238-239 et 241-247.

[\[19\]](#) Le cinéma est « un dispositif expérimental qui construit, c'est-à-dire qui pense, une image de l'univers » (Jean Epstein, *L'Intelligence d'une machine* (1946), dans *Ecrits sur le cinéma*, vol. 1, *Op. cit.*, p. 333).

[\[20\]](#) Voir à ce propos Nicole Brenez, « Ultra-moderne. Jean Epstein contre l'avant-garde (repérage sur les valeurs figuratives) » dans *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998, pp. 205-221.

[\[21\]](#) Eric Thouvenel, *Les Images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Spectaculaire-Cinéma », 2010, pp. 71-72.

[\[22\]](#) « Cette immense spirale de marches disait le vertige. Tout le puits était pavé de miroirs. Je descendais entouré de moi-mêmes, de reflets, d'images de mes gestes, de projections cinématographiques. Chaque tournant me surprenait sous un autre angle. (...) Les images tierces naissaient des images secondes. (...) Jamais je ne m'étais vu et je me regardais avec terreur. (...) Je me croyais tel, et, m'apercevant autre, ce spectacle brisait toutes les habitudes de mensonge que j'étais arrivé à me faire à moi-même. (...) Une éducation, une instruction, une religion, m'avaient patiemment consolé d'être. Tout était à recommencer » (Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, dans *Ecrits sur le cinéma*, vol. 1, *Op. cit.*, pp. 135-136).

[\[23\]](#) Jean Epstein, *Esprit de cinéma*, Paris, Jeheber, 1955.

[\[24\]](#) Voir Philippe Arnaud, « *Finis terrae. L'expérience des limites* », art. cit., p. 257 et Eric Thouvenel, *Les Images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, *Op. cit.*, pp. 71-72.

[\[25\]](#) Voir *Photogénie de l'impondérable, Op. cit.*

De *Finis Terræ* au *Tempestaire* : la cinéstase et le sacré dans l’œuvre de Jean Epstein
- Chiara Tognolotti et Laura Vichi

pages 1 2 3 4 5

Epstein s’approprie l’iconographie et la littérature du lieu, qui nourrit son récit et sa propre représentation de la vie à Ouessant [26]. Néanmoins, il n’en reste pas là, car du film émane une atmosphère, « un sentiment » pour le dire avec les mots du cinéaste [27], il traduit une pensée. Il nous semble donc qu’à ce niveau le concept de cinéstase en tant que « composante (...) renaissante du langage filmique » [28] peut ajouter une nouvelle perspective de lecture de ce film-essai. En outre, par l’immersion dans le paysage que nous procurent tous les plans où la nature est dominante, que l’horizon soit très bas ou très haut, dans cette nature omniprésente qui englobe tout, alliée à des cadrages qui évitent systématiquement la carte postale, le film revêt un caractère cinéastatique qui favorise l’échange entre les genres documentaire et fictionnel qu’il croise et dont la dimension anthropologique n’échappe pas [29].

Nous savons que le cinéaste part en Bretagne suite à la faillite de sa propre maison de production, endetté et poursuivi par certains de ses créanciers. Cette rencontre avec la Bretagne marque pour le réalisateur un détour, notamment en ce qui concerne le rapport du cinéma au réel. Toutefois, en 1923 il y a déjà eu *La Montagne infidèle*, documentaire sur l’éruption de l’Etna aujourd’hui perdu et dont il ne reste que peu de traces [30], sans oublier sur le plan conceptuel le nouveau jalon de sa construction théorique que constitue *Le Cinématographe vu de l’Etna* écrit à cette occasion.

Si on regarde donc ce premier film breton d’un point de vue cinéastatique, il faudrait peut-être nuancer l’idée de rupture que représente *Finis Terræ*. Malgré la nouvelle esthétique mise en place, on retrouve un point de continuité avec le film précédent, *La Chute de la maison Usher*, s’agissant notamment de la présence et du traitement des éléments naturels, et de cette dimension cyclique de la vie à portée théorique. L’approfondissement et l’analyse des limites du réel présents dans l’œuvre de Poe [31] et retravaillés par le vitalisme d’Epstein, nous les retrouvons en effet dans *Finis Terræ*, à la fois concrétisés par le traitement cinématographique du paysage [32], les changements de points de vue et les failles temporelles du récit.

D’ailleurs, Epstein définit *Finis Terræ* comme un « documentaire psychologique » [33], trouvant sa raison d’être dans son langage même, lequel propose une idée d’image filmique comme lieu du changement et de l’instabilité humains, mais aussi du réel, ainsi qu’il l’argumentera dans ses textes de l’après-guerre. Avec *Finis Terræ*, en passant par *Mor Vran* (1931) et *Le Pas de la mule/Une forêt* (1932 [34]), le cinéaste souligne les limites que la pensée cartésienne ou encore le productivisme ont imposées aux individus par le biais d’une attitude analytique dans l’approche de la réalité, où il n’y a plus de place pour ce qui n’est pas fonctionnel, soit le mythe, la légende et les rites. Avec *L’Or des mers* (1932), lequel entre autres s’oppose à la tendance généralisée au cours des années 1930 à se réfugier dans les studios, et surtout avec *Le Tempestaire* (1947), Epstein fait du cinéma un dispositif qui a le pouvoir de rétablir la relation sacrale entre l’homme et le monde étouffée par la civilisation moderne [35]).

D’un point de vue théorique, depuis ses écrits des années 1920, le cinéma est, pour Epstein, une pensée visuelle ; il est animiste et primitif. Edgar Morin écrira plus tard que l’imaginaire est une pratique magique qui correspond au point de coïncidence de l’image et de l’imagination, et exprimera ainsi son accord avec Epstein pour lequel le cinéma se configure comme le lieu par excellence où l’homme contemporain peut éprouver le sentiment du sacré [36]. La valorisation et l’étude de thèmes liés à la légende et au mythe que l’on retrouve dans *Finis Terræ* et d’autres films, projets et romans d’Epstein, peuvent être vues en relation avec la recherche, grâce au cinéma, d’une nouvelle lymphe vitale d’un monde dont la magie primordiale aurait été soustraite.

Le *Tempestaire*, la cinéstase et la photogénie du sacré

Après *Finis Terræ*, c’est-à-dire dans les années 1930 et 1940, les derniers volets de la réflexion d’Epstein sur le film se concentrent sur la redéfinition du réel et des catégories d’espace, sur le temps et le principe d’identité, dans la direction d’une théorie de la fluidité et du changement continu, théorie dans laquelle le cinéma revêt le rôle d’un véritable instrument de connaissance et où, à notre avis, on peut déceler encore une fois des effets de cinéstase.

Dans *L’Intelligence d’une machine* [37] puis dans *Le Cinéma du Diable* [38], Epstein reprend et relance l’idée d’un cinéma « figural » où ce que l’on voit est lui-même et aussi quelque chose d’autre : la caméra enregistre ce qui est devant elle et en même temps sait lire le palimpseste des images en révélant les figures qui s’y cachent. Cette idée est maintenant réinscrite dans un horizon spéculatif plus vaste, en un passage décisif vers un cinéma « herméneutique » qui marque la dernière phase de la théorie et du cinéma epsteiniens : un cinéma qui, à en croire le réalisateur, devient capable de modifier la notion de connaissance en ouvrant à un mode renouvelé de la pensée. Comme l’écrit le cinéaste lui-même,

L’image animée apporte les éléments d’une représentation générale de l’univers qui tend à modifier plus ou moins toute la pensée. Ainsi, des très vieux, d’éternels problèmes (l’antagonisme entre la matière et l’esprit, entre le continu et le discontinu, entre le mouvement et le repos, la nature de l’espace et du temps, l’existence ou l’inexistence de toute réalité) apparaissent dans un demi-jour nouveau. Une philosophie peut donc naître de ces jeux de lumière et d’ombre, où le public ne voit d’abord qu’une intrigue sentimentale ou comique [39].

>suite

retour<

sommaire

[26] Voir Vincent Guigueno, « Deux mémoires en exil », *Jean Epstein, poète, philosophe, Op. cit.*, pp. 325-337 ; Sophie Gondolle, « Jean Epstein et la Bretagne, un ancrage légendaire », dans *Jean Epstein. Actualité et postérités, Op. cit.*, pp. 201-2015.

[27] Jean Epstein, *Bonjour cinéma, Op. cit.*, p. 117.

[28] Philippe Ragel, *Le Film en suspens, Op. cit.*, p. 183.

[29] Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L’Image-mouvement*, Paris, Minuit, « Critique », p. 113. Lorsque le philosophe se réfère à *Finis Terræ*, il y voit un excellent documentaire pour l’emploi des habitants du lieu, les seuls à pouvoir jouer leur rôle, car il s’agit d’une humanité qui n’est pas tout à fait terrestre et qui par conséquent sent et perçoit le monde différemment, en consonance avec le monde aquatique qui l’entoure et dans le cadre d’une opposition terre-mer. Ce peuple autochtone représente une typologie humaine dont l’environnement naturel concret correspond, sur le plan cinématographique, à un « abstrait liquide », donc à une forme visuelle de pensée.

[30] Fonds Jean et Marie Epstein, EPSTEIN50B75GF2.

[31] Tzvetan Todorov, « Préface », dans E. A. Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1974, p. 9.

[32] L’« expérience des limites » selon Philippe Arnaud (« *Finis Terræ*, l’expérience des limites », art. cit.).

[33] Jean Epstein, « Les approches de la vérité », art. cit., p. 193.

[34] Le film est perdu. On peut toutefois avoir un aperçu du projet epsteimien sur la base des dossiers d’archive du Fonds Jean et Marie Epstein, EPSTEIN13B10 et EPSTEIN65B19.

[35] Chiara Tognolotti, « *La fotogenia del sacro in Jean Epstein* », *Bianco e Nero*, n° 552, Rome, Carocci, 2005, pp. 165-172 ; pour l’évolution de la pensée d’Epstein par ses documentaires, voir Laura Vichi, « Filmer le réel, élaborer une théorie », art. cit., pp. 87-100.

[36] Edgar Morin, *Le Cinéma, ou l’homme imaginaire : essai d’anthropologie*, Paris, Minuit, « Arguments », 1956.

[37] Dans *Ecrits sur le cinéma*, vol. I, *Op. cit.*

[38] *Ibid.*, pp. 335-410.

De *Finis Terræ* au *Tempestaire* : la cinéstase et le sacré dans l'œuvre de Jean Epstein
- Chiara Tognolotti et Laura Vichi

pages 1 2 3 4 5



Fig. 15. J. Epstein, *Le Tempestaire*, 1947



Fig. 16. J. Epstein, *Le Tempestaire*, 1947



Fig. 17. J. Epstein, *Le Tempestaire*, 1947



Fig. 18. J. Epstein, *Le Tempestaire*, 1947



Fig. 19. J. Epstein, *Le Tempestaire*, 1947



Fig. 20. J. Epstein, *Le Tempestaire*, 1947



Fig. 21. J. Epstein, *Le Tempestaire*, 1947

Ce mode nouveau de la pensée s'appuie sur une théorie d'un cinéma fluide, visqueux, qui se mêle à la nature liquide d'un univers où les différents états de la matière se confondent sans solution de continuité :

Pas plus qu'entre le vivant et le non-vivant, il n'y a, entre la matière et l'esprit, de barrière infranchissable, de différence essentielle. C'est la même réalité, profondément inconnue, qui s'avère vivante ou inanimée, pourvue ou dénouée d'âme, selon le temps dans lequel on la considère. (...) Vie et mort, corps et âme, nous n'appelons ainsi que des perspectives, convertibles les unes dans les autres, dont se revêt toujours le même innommable et impensable, qui n'est peut-être, lui aussi, rien qu'une fonction, qu'une conjoncture [40].

Cette fluidité de la matière, qu'on a déjà vue à l'œuvre dans *Finis Terræ* aussi bien que dans *Usher*, est encore une fois traduite dans *Le Tempestaire* par la représentation du paysage d'eau, une représentation qui peut être lue comme un exemple de cinéstase si celle-ci est, pour le dire avec Philippe Ragel, un de « ces moments de suspension où ce qui se joue semble se libérer du récit qui l'induit mais sans l'action duquel ceux-ci ne pourraient se produire » [41]. En anticipant nos conclusions, on verra que les figures de la mer se lient à l'histoire du film en même temps qu'elles s'en éloignent, grâce à un usage original du ralenti de l'image et du son, en découvrant ainsi des significations nouvelles à l'intérieur du film même. En particulier, l'effet de cinéstase nous paraît se dessiner dans deux parcours parallèles à l'intérieur du film : la représentation d'un paysage qui se penche sur la dimension du sacré et ce que nous appellerons un effet cinéstasique du son qui ouvre la perception à des dimensions jusqu'alors inconnues.

Première trace : le paysage sacré comme figure de cinéstase. Le récit du *Tempestaire* s'ouvre sur les images sévères d'un paysage âpre (l'île bretonne de Belle-Ile) : les embarcations en rade, les dunes à la végétation dépouillée, le petit village silencieux, les visages marqués des vieux hommes qui observent, immobiles, la mer plate (figs. 15 à 21). Une tempête éclate ; une jeune fille, épouvantée par ce qu'elle croit être des mauvais signes, craint que son fiancé, un marin, ne revienne pas à la maison ; elle cherche l'aide d'un guérisseur des vents qui, enfin, souffle sur une boule de glace magique en réussissant ainsi à calmer le vent et la mer. Les éléments d'un récit presque élémentaire se suivent par juxtaposition : les marins, les barques, les vagues de la mer, le vent qui secoue les arbres, une fille qui coud.

L'introduction de la légende du sorcier des vents, mage capable de se mettre en communion avec les éléments, introduit la dimension du sacré. Epstein voit dans l'homme qui écoute les paroles de la mer et qui réussit à en assoupir la fureur le symbole d'un trait d'union profond et mystérieux liant les hommes et le paysage, liaison qui est rendue visible justement par le cinéma. Raconter la légende du sorcier qui sait communiquer avec l'univers puisqu'il possède une intuition particulière inconnue des autres hommes signifie, pour le réalisateur, mettre en images la relation – intime et autrement invisible – qui unit dans un rapport magique et étroit les îliens avec la terre et l'océan. L'île bretonne du *Tempestaire* semble alors posséder un caractère « religieux » et « orné des charmes » :

Mon scénario devait être cet envers des cartes, décrire ces mystérieuses gaietés qui montent à l'encontre des faits, ce lien qui lie un fils à sa terre et à son océan ; montrer ces îles uniques comme elles paraissent uniques à qui y est né, sous cet aspect protecteur, apaisant, nourricier, religieux et encore orné des charmes [42].

Sur l'écran apparaît alors un univers à plusieurs volets qui juxtapose géographie et magie : pour Epstein narrer en images les îles bretonnes signifie aller « à l'encontre des faits », explorer l'« ailleurs » des images, tout ce qui demeure derrière et va au-delà du dicible et du visible, à savoir, la dimension sacrée.

L'idée d'une sacralité qui modèle l'univers entier se trouve au centre de la réflexion epsteinienne au moins dès 1939, quand fut publiée l'étude de Roger Caillois *L'Homme et le sacré*, comme en témoignent les notes de lecture [43] ; elle trouvera un approfondissement remarquable quelques années plus tard, quand le réalisateur étudiera les travaux d'un autre auteur qui va s'avérer fondamental pour sa formation, le Mircea Eliade du *Mythe de l'éternel retour* et du *Traité d'histoire des religions* [44]. L'idée majeure que Jean Epstein tire de l'ouvrage de Caillois est que le film sache récupérer ce que le sociologue nomme le « temps du sacré ». Le théoricien transcrit et glose surtout les pages où Caillois décrit le moment de la fête comme évocation des forces qui ont porté à la naissance de l'univers au moment du passage du chaos au cosmos, évocation qui pourrait renouveler profondément le monde en lui redonnant la puissance et l'élan nécessaires pour commencer un nouveau cycle vital [45]. C'est ici que le réalisateur trouve le point de contact avec le cinéma. Epstein fait coïncider le temps de la fête avec le temps du film, où la chronologie habituelle se transforme en temps mythique :

La fête est une actualisation du chaos primordial (...), du temps primordial (*Urzeit*), le Grand Temps Mythique. Le même mot désigne souvent le temps du rêve, le temps où « l'extraordinaire est la règle » (Ciné) au début et en dehors du devenir, mais plutôt dans le passé [46].

Tout comme la fête, le cinéma saurait donc inaugurer cette temporalité alternative qu'Epstein sent comme nécessaire au renouvellement de l'énergie créative du monde. Le temps du sacré, selon Caillois, interrompt et révolutionne le temps profane pour redonner à ce dernier force et vitalité ; le « ciné sacré » – ainsi l'appelle Epstein – serait alors la dimension où le rêve et le mythe trouveraient une nouvelle voie pour se manifester dans une réalité par ailleurs dominée par la rationalité de la science. L'apparition du vieux sorcier ouvre donc le film à la dimension du sacré car il représente justement cette persistance du mythe – et des « anciennes histoires », comme le dit la vieille dame à sa fille lorsqu'elle lui parle pour la première fois de l'existence du guérisseur des vents – dans une société contrôlée par la science qui, dans le film, se traduit par les images du phare, expression de la modernité technologique.

>suite

retour<

sommaire

[39] Jean Epstein, *L'Intelligence d'une machine*, *Op. cit.*, p. 255.

[40] *Ibid.*, p. 291 et 292.

[41] Philippe Ragel, *Le Film en suspens*, *Op. cit.*, p. 88.

[42] Jean Epstein, « L'île », *Ecrits sur le cinéma*, vol. I, *Op. cit.*, p. 208.

[43] Roger Caillois, *L'Homme et le Sacré*, Paris, PUF, 1939 ; pour les notes de lecture relatives, nous renvoyons au Fonds Jean et Marie Epstein, EPSTEIN7B6, enveloppe 25.

[44] Respectivement Paris, Gallimard, 1949 et Paris, Payot, 1949. Voir Chiara Tognolotti, « A la recherche des sources de la pensée epsteinienne. Les notes de lecture 1947-1953 », dans *Jean Epstein, actualité, postérités*, *Op. cit.*, pp. 57-70 ; Chiara Tognolotti, « Jean Epstein's "Intellectual Factory" : An Analysis of the Fonds Epstein, 1946-1953 », dans *Dall'inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva*, Udine, Forum, 2009, pp. 515-524.

[45] Voir Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, *Op. cit.*, pp. 134-160.

[46] Fonds Jean et Marie Epstein, EPSTEIN7B6, enveloppe 25, c. 13.

De *Finis Terræ* au *Tempestaire* : la cinéstase et le sacré dans l'œuvre de Jean Epstein
- Chiara Tognolotti et Laura Vichi

pages 1 2 3 4 5



Fig. 22. J. Epstein, *Le Tempestaire*, 1947



Fig. 23. J. Epstein, *Le Tempestaire*, 1947



Fig. 24. J. Epstein, *Le Tempestaire*, 1947



Fig. 25. J. Epstein, *Le Tempestaire*, 1947



Fig. 26. J. Epstein, *Le Tempestaire*, 1947

Dans la séquence qui précède la fin du film, le vieux magicien regarde dans sa boule de glace, où il peut voir les vagues et les vents de la mer en tempête, et souffle dessus, en arrivant ainsi à calmer les eaux. On voit les nuages courir sur l'écran en accéléré puis, au ralenti, on observe la mer se calmer, les vagues se retirant et se détendant au fur et à mesure que le tempestaire souffle sur sa boule, un montage par coupes juxtapose au visage du vieux magicien le gros plan de la jeune fille qui craint la disparition de son fiancé, et des gros plans des lumières du phare, en opposant ainsi la foi que la femme a dans le savoir magique de l'homme à une technologie tout à fait impuissante (figs. 22 à 26). L'effet de cinéstase est fort : on est face au dénouement de l'histoire (la mer se calme, le marin fera bientôt retour auprès de sa fiancée) et en même temps le ralenti qui nous montre le mouvement des vagues et des nuages retrouve derrière le récit et au-delà de lui une signification supplémentaire, à savoir la capacité du film à cueillir et à révéler la nature sacrée de l'univers. Avec la figure du sorcier, un monde souterrain surgit à l'écran, convoquant un effet de cinéstase, car il s'agit d'un univers qui naît du récit et finit par s'en détacher. Les images deviennent symboles d'une dimension qui va au-delà des apparences en revitalisant le temps primordial du mythe, radicalement différent du quotidien en tant qu'au dehors du progrès linéaire de l'histoire.

À côté des images, le son, avec la technique du ralenti sonore. Dans ses réflexions des années 1940, Jean Epstein explore ce qu'il appelle la « phonogénie », qui fait pendant à la photogénie et qui suggère la possibilité d'un écran sonore capable d'évoquer un monde inconnu et prêt à se manifester en bouleversant la perception usuelle. Le cinéaste introduit l'idée d'un contre-point entre les mots et l'image, qui sache éviter le pléonasme de la répétition et puisse créer une complexité de significations plus riches, en cueillant le « langage inarticulé des choses » [47]. Le gros plan du son le plus intéressant, continue Epstein, s'obtient « par un étirement, un ralentissement des vibrations étendues dans une durée plus longue » [48].

On est face ici à une cinéstase en quelque sorte littérale : c'est le son au ralenti qui étend la durée de la perception, donc l'assouplit, en laissant apparaître un univers jusqu'alors inconnu. Du « jamais encore entendu », comme l'écrit Epstein, qui continue ainsi : « Le ralenti augmente donc le pouvoir de séparation, naturellement limité, des organes de vision et d'audition : il permet l'étalement des phénomènes dans la durée ; il constitue une sorte de microscope du temps » [49] à travers lequel on obtient :

La création de sonorités dont l'insolite peut renouveler et renforcer une atmosphère émouvante. (...) Introduite dans un monde de sonorités inconnues, (...) l'ouïe fait éprouver un vertige et une angoisse (...). Ces bruits comme ces paysages, jusqu'aujourd'hui étrangers à l'homme, paraissent lourds d'insécurité, chargés d'on ne sait quelle attente, quelle menace [50].

C'est précisément ce qui se passe dans *Le Tempestaire* lors des séquences dédiées au paysage de la mer. Quand, au début du film, la mer est calme, les vagues se meuvent à l'unisson avec les mains d'une vieille dame qui coud, insinuant dans ce geste au rythme lent et constant une sensation subtile de menace dictée par des sons aigus et vibrants. Puis, pendant la tempête, les vagues qui battent sur les rochers et le vent qui les soulève acquièrent des tonalités plus basses et graves, convoquant un sentiment d'angoisse croissant et insistant qui se mêle à la voix de la jeune fille qui murmure une chanson traditionnelle. On écoute l'histoire du film et en même temps on va au-delà du récit qui s'ouvre sur une dimension inouïe.

La stase sonore et de l'image provoquent alors, à en croire Epstein, un effet de signification accrue qui révèle des espaces mystérieux : encore une fois les figures du film deviennent des symboles, indices d'un monde inédit que seul le cinéma permet de révéler. Tout cela fait du *Tempestaire* une œuvre protéiforme à défeuilleter pour en cueillir toutes les significations symboliques.

Pour conclure : on observera que *Le Tempestaire* nous confronte à une cinéstase des surfaces visuelles et sonores où la texture même de l'écran se reflète dans l'eau de la mer et dans le cristal de la boule, se démultipliant dans le son au ralenti tout comme dans le paysage figural de *Finis Terræ*. La cinéstase peut alors devenir partie intégrale d'une lecture de la théorie epsteinienne du cinéma parce qu'elle met en lumière la nature foncièrement symbolique du film, laquelle fait irruption dans les images d'un réel qui s'avère une surface à la fois transparente et opaque car elle nous fait voir les choses et l'envers des choses, leur apparence et la signification cachée qu'elles possèdent. En ce sens la cinéstase peut être lue comme synonyme de photogénie puisque toutes les deux expriment la tension herméneutique du film qui reste, pour Epstein, sa qualité fondamentale et essentielle.

Dans un essai de quelques années postérieur à *Le Tempestaire*, le réalisateur écrira :

Huit fois ralentie, étalée dans la durée, une vague développe aussi une atmosphère d'envoûtement. La mer change de forme et de substance. Entre l'eau et la glace, entre le liquide et le solide, il se crée une matière nouvelle, un océan de mouvements visqueux, un univers embourbé en lui-même [51].

Ainsi, dans l'élaboration définitive de la pensée epsteinienne sur le cinéma (l'essai, posthume, date de 1955) la vague, image de la matière modelée par le temps, finit par révéler la vraie nature de l'univers. On est face au passage de la fonction cognitive et figurale de la description qu'on retrouve dans *Finis Terræ*, où l'image à la fois représente et révèle, à la fonction herméneutique par laquelle la notion même de connaissance est modifiée, ouvrant à une modalité inédite de la pensée. Dans cette perspective les images de l'eau acquièrent une valeur iconique : la fluidité, rendue plus puissante grâce à l'effet de la cinéstase qui relie le récit à la réflexion théorique sur le cinéma, représente la manifestation la plus évidente de la potentialité cognitive de l'image filmique, naissant de son pouvoir de mise à nu du réel qui arrive à en redéfinir radicalement l'idée même [52]. Ainsi, dans *Le Cinématographe dans l'archipel*, écrit pendant la réalisation de *Finis Terræ*, Epstein arrive à donner au cinéma une véritable puissance démiurgique :

Est-il croyable que le cinématographe reconstruisant à sa manière le mouvement des machines, et la course des projectiles et le vol des oiseaux et la vie des fleurs et des larves, reproduise seul intacte l'image de l'homme ? (...) Or il n'y a aucune apparence nulle part sans raison essentielle. Une apparence nouvelle suppose une essence nouvelle, la rend nécessaire. Ainsi le cinématographe crée un nouvel aspect de l'âme [53].

[>sommaire](#)

[retour<](#)

[47] Jean Epstein, « Le contrepoint du son », *Ecrits sur le cinéma*, vol. II, Paris, Seghers, 1975, p. 106.

[48] *Ibid.*

[49] Jean Epstein, « Le gros plan du son », *Ecrits sur le cinéma*, vol. II, *Op. cit.*, p. 112.

[50] *Ibid.*

[51] Jean Epstein, *Esprit de cinéma*, dans *Ecrits sur le cinéma*, vol. II, *Op. cit.*, p. 45.

[52] Nous avons essayé d'esquisser une cartographie de la théorie et de la pratique du cinéma d'Epstein à partir de la relation du cinéma au réel dans Chiara Tognolotti et Laura Vichi, *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au-delà du réel : l'archipel Jean Epstein*, Turin, Kaplan, 2020.

[53] Jean Epstein, « Le cinématographe dans l'archipel », *Ecrits sur le cinéma*, vol. I, *Op. cit.*, p. 200. Nous soulignons.