

Tess d'Urberville, Thomas Hardy (1891) / Tess, Roman Polanski (1979) : Du roman au film : le continuum de la lumière

Pierre Arbus

► **To cite this version:**

Pierre Arbus. Tess d'Urberville, Thomas Hardy (1891) / Tess, Roman Polanski (1979) : Du roman au film : le continuum de la lumière. Roman Polanski, l'art de l'adaptation, L'Harmattan, 2006, 2-296-00797-X. halshs-01983329

HAL Id: halshs-01983329

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01983329>

Submitted on 16 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Tess d'Urberville

du roman au film

Le continuum de la lumière

Par Pierre Arbus

Il est des œuvres comme des soupirs ! Tess est le dixième long métrage de Roman Polanski. C'est un film à la forme d'un souffle lent, retenu mais plénier, une forme d'espérance de la part d'un artiste à l'aube de la cinquantaine pour renaître à une existence pacifiée. Le roman de Thomas Hardy, c'est Sharon Tate qui lui en suggère la lecture. C'est à elle qu'il va dédier le film, elle, disparue tragiquement dans les conditions que l'on sait, et qui devinrent en leur temps la nourriture d'une presse tout aussi crapuleuse que les crimes qu'elle relatait.

Sharon et sa promesse de descendance, faite à un homme déjà privé de mère depuis l'enfance, privé ainsi d'un équilibre où chaque enfant bâtit sa légitimité. Le cauchemar, cette éruption nauséuse du destin, c'est un souvenir de dix ans en 1980. Le deuil est fait, il y a la mémoire, et la nécessité toute sensible de rattacher une passion amoureuse naissante, celle que le cinéaste éprouve depuis peu pour Nastassia, à un amour tragiquement contrarié, pour instaurer le continuum affectif qui ordonne notre relation au monde.

Tess apparaît donc à la fois comme le film de la mémoire entretenue, et comme l'œuvre enthousiaste d'un attachement tant idéalisé, qu'il lui faut bien le cinéma pour en accréditer les possibles. Sharon et Nastassia sont comme les deux sœurs Durberfields, Marie-Lou et Tess : l'une succède à l'autre, mais cette subséquentialité n'est que narrative ; la différence s'estompe au profit d'une gémellité, d'une intrication charnelle et mentale où les deux êtres n'en font plus qu'un et double, de fait, leur puissance vitale et leur force d'attachement. C'est peut-être pour cela que Polanski a renoncé à adapter cette singularité de la fin du roman de Thomas Hardy :

« Oh, je vous partagerais volontiers avec elle, quand nous serons esprits ! Si vous vouliez la former et l'instruire, Angel, et l'élever exprès pour vous ! Elle a tout ce que j'ai de mieux sans avoir ce que j'ai de mauvais et, si elle devenait vôtre, il semblerait presque que la mort ne nous ait pas séparés... Eh bien, je l'ai dit, je n'en reparlerai plus. » [p. 419]

Tess est aussi le premier film du cinéaste où la ruralité a tant de présence, où la représentation de la campagne anglo-normande, pour résumer la dualité entre lieu diégétique et lieu de tournage, installe le film dans une plénitude chromatique qui contrarie les tonalités modales, âpres et abruptes, des films précédents. Il y a, de la part du cinéaste, une complaisance naïve pour les tableaux harmonieux et les lumières singulières, pour la variété tonale des paysages de l'Europe du Nord. *Tess* est un film médian dans la carrière de Roman Polanski, une pause physique (après l'épreuve du *Locataire*, où il jouait le rôle principal) et métaphysique, puisque, à la lecture même du roman, la préoccupation spiritualiste se nourrit continûment des oscillations entre une tradition du mythe païen enraciné, quasi fusionnel avec l'espace, et une pratique sociale et morale du religieux qui contrarie la loi naturelle (avec cependant moins de force et de déterminisme qu'il n'y paraît).

Surgit alors une question récurrente dans toute l'œuvre de Polanski : quelle harmonie légitime entre les êtres et leur milieu, quel continuum entre la nature (au sens rousseaulien de ce qui est naturel) et l'individu ? Rapport de fusion ou bien d'oppression ? Et l'individu n'est-il pas lui aussi

quelquefois un peu coupable, dans l'interprétation, un peu trop tragique (surtout les femmes, dans les films du cinéaste) qu'il fait de la loi sociale, de la force des jugements et des condamnations prononcées ? C'est peut-être, toujours, le reproche inconscient de l'enfant à la mère, de l'homme à la femme massacrée : pourquoi m'as-tu abandonné, pourquoi n'as-tu pas résisté à l'acte arbitraire qui a prononcé ta condamnation et ta destruction, en tous points contraire à l'ordre de la nature, à la loi de la vie...

Le paysage porte conjointement les marques de cette querelle, de cette hésitation des individus sur le chemin à prendre (routes, chemins, et surtout carrefours où l'on érigeait des emblèmes à vocation sacrée, d'abord païens, devenus chrétiens par assimilation), sur l'équilibre à tenir dans cet espace transitoire entre le monde, notre monde, et l'idéal sacré que nous promettement indifféremment les mythes du devenir et les paraboles du Christianisme, comme la *Vision de Saint Paul*, à laquelle nous reviendrons ultérieurement. Quoi qu'il en soit, le paysage contient et ordonne les destins ; contenant plus au cinéma, ordonnant mieux dans le texte en raison des principes contraires de simultanéité des espaces et des êtres au cinéma, et de subséquentialité dans la littérature. Mais il y a des lieux interdits, des lieux où l'on s'égaré, des lieux qui ont tant d'épaisseur, tant d'empiétement qu'ils en arrivent à joindre, chez Polanski, le règne de l'organique : la forêt de La Chasse, où aura lieu l'accouplement, ou le site de Stonehenge, temple des vents, qui bruit, subtilement, semblable à la rumeur des siècles, à la manière d'un vaste et lointain carillon.

Comme il y a des lieux interdits, il y a aussi des lumières interdites, ou de mauvais présage : lumières nocturnes, rayonnement que la brume désigne, et qui, soudain, transperce bien plutôt qu'il ne met en lumière, lumières du masque et du secret, rayonnement, par les claires voies, d'un nouveau jour accusateur... Le film dit bien pour la première fois chez Polanski un milieu accueillant possible dans sa variété et dans son hédonisme. Il reprend au même titre que le roman une expérience cosmogonique dont la lumière est l'un des piliers même de la lisibilité. Jusqu'à la mort de Tess, mort solaire, s'il en est, renvoyant aussi, accessoirement, aux dernières paroles de Goethe : « *de la lumière !* », ou au vœu de l'historien Michelet qui souhaitait qu'à sa mort, son corps fut exposé au soleil jusqu'à dissolution. Dans le film comme dans le roman, la lumière est un souci commun. Elle a sa place au sein du continuum où s'élaborent les mondes de l'œuvre ; mais de l'écriture à la représentation, elle fait peser le poids d'une certaine forme d'inaccomplissement du continuum cinématographique par rapport au continuum poétique de l'œuvre littéraire. Ce qui permet d'orienter la lecture du film, non dans le sens d'une transposition visant à l'autonomie, mais dans celui d'un relais sublime, à la vocation bien plus anthropologique que culturelle ou esthétique, d'un passeur d'art ou d'un passeur de mythes.

* *
*

Même si la notion de continuum dans l'art nécessiterait des pages d'explications, on peut toujours tenter ici d'en livrer un aperçu. Le continuum renvoie, selon certaines modalités, à la continuité, et la continuité exclut la rupture. J'entends par *continuum* une progression, une évolution dans la durée, non pas selon le principe d'une rupture épistémologique, ou dialectique pour la justifier, mais par le moyen d'enrichissements ténus et successifs. Si ténus que quelquefois, c'est l'expérience sensible qui transmet à la raison la conscience d'un progrès. C'est donc en termes de métamorphose continue, et non en termes de changements, qu'il faut envisager le principe de cette évolution. Le continuum ne suppose pas, ne nécessite pas que l'on mette en place un artifice de la crise ou du conflit (c'est un peu la condition initiale à la mise en œuvre d'une construction dialectique ; c'est aussi une croyance répandue que d'évaluer ou de désigner comme crise les

métamorphoses des individus ou des sociétés dans les cultures occidentales, par opposition à la pérennité un peu dévaluée du substrat primitif – peut-être l'inconscient collectif de Jung –), il vise plutôt à réconcilier l'individu avec le tempo, la pulsation ininterrompue de son existence dont les variations rythmiques sont à la fois incessantes et infinies, sans que jamais on puisse y déceler le principe d'une rupture comme fondement moteur. Ce sont, par exemple, les voyages de Chateaubriand, dans les *Mémoires d'Outre-tombe*, et l'expérience retrouvée de la *conscience d'être* : être au monde / être du monde qui suppose, à chaque phrase, une confusion ordonnée, et tendue d'un certain mysticisme, de l'expérience esthétique avec l'expérience existentielle. Il s'agit principalement à travers le continuum de préparer la conscience à accueillir progressivement la complexité de ce parcours en perpétuelle métamorphose : les enrichissements successifs dans le principe de la continuité concilient les deux constats en apparence contradictoires : celui de la sublime cohérence du monde, et celui de la singularité nuancée de ses constituants autonomes.

Afin de mieux aider à la compréhension de ce principe complexe du continuum, je propose souvent l'exemple d'une œuvre musicale du compositeur hongrois Gyorgy Ligeti : le *Concerto pour violoncelle*, œuvre écrite en 1966. L'instrument soliste entame le jeu d'une note tenue, toujours la même pendant près d'une minute. Mais ce son, quoique d'une fréquence à peu près constante, varie d'abord dans son intensité, par un crescendo très progressif, mais aussi en raison de micro événements liés à l'interprétation par l'artiste, dont la pression et la vitesse de l'archet sur les cordes se modifient continûment, faisant varier à la fois l'intensité, la fréquence, et le timbre de la note tenue dans des proportions infimes. Pareillement, dès lors qu'une métamorphose surgit, elle fait, non pas rupture, mais événement : la note tenue est élevée en fréquence d'un demi-ton : ce qui, dans une mélodie, passerait relativement inaperçu – il faudrait des ruptures avérées de ton, de timbre, d'intensité ou de durée pour distinguer une évolution – renvoie ici à la conscience qu'il y a eu, en ce micro événement, accomplissement d'un progrès (au sens de *progression* sans dévaluation de l'antérieur) dans l'œuvre. De surcroît, l'écriture par le compositeur prend en compte la nature vivante de l'interprète, dont le propre continuum organique participe de l'enrichissement ininterrompue de l'œuvre. C'est-à-dire que ce ne sont plus seulement des indications d'interprétations qui sont mentionnées sur la partition, mais que le compositeur assimile totalement le jeu de l'interprète à l'écriture même de son œuvre. C'est bien ainsi grâce au continuum que la conscience de l'auditeur trouve le moyen d'accéder à l'épaisseur d'une certaine forme de réalité sensible ; ces éléments, mineurs en apparence, il n'est dès lors pas nécessaire qu'ils jaillissent à l'occasion d'un artifice de crise ou de conflit ; ils peuvent se contenter d'affleurer, de se signaler, juste comme la bulle d'air à la surface de l'eau signale, au fond, la présence de l'organique.

Et c'est précisément dans la répétition que suppose le continuum que surgit la différence et la conscience de la différence : une note tenue ou répétée ne le sera jamais à l'identique (cf. le *Ricercata*, de Ligeti, pièce utilisée dans le film de Kubrick *Eyes wide shut*), et ces différences, ou ces métamorphoses, livrent des savoirs infinis. En peinture, c'est un continuum de matière colorée qui révèle le sujet. Du moins dans la peinture figurative ! Quoiqu'on puisse aussi considérer la peinture abstraite comme une exploration micro cosmique des formes macro cosmiques proposées par la peinture figurative. En somme, une exploration anatomique, puis microscopique du sujet, voire, des structures du sujet. Alors, le souci premier de l'artiste, c'est bien l'harmonie de cette matière colorée où vont affleurer des formes, et, peut-être, du sens. C'est la notion même de contour, de frontière qui disparaît. Ce n'est donc plus l'œuvre qui dit explicitement sa structure interne, mais une certaine faculté hallucinatoire du spectateur, favorisée par l'œuvre.

Voyons maintenant de quelle consistance, de quelle épaisseur est le monde créé dans le roman par le texte de Thomas Hardy. En littérature, la linéarité du récit s'efface devant la force poétique du matériau linguistique. Le mot, c'est de la matière affective mise à l'épreuve des expériences

singulières antérieures des lecteurs. Ce n'est pas l'imagination qui est frappée – c'est-à-dire, la faculté d'imaginer ou de représenter – mais l'*imaginaire*, à savoir, cette forme d'ADN unique et caractéristique qui inscrit l'individu dans son histoire personnelle et dans l'histoire de sa relation au monde. Le mot résonne ! Il résonne d'abord d'un point de vue sonore, parce qu'il détient un potentiel d'oralité. Et cette résonance part aussitôt en quête de résonances semblables, de similitudes euphoniques montrant des différences sémantiques...

Différences et répétitions. Le mot résonne aussi au plan visuel. Comme toujours, revenons aux *Voyelles*... Et puis, il y a la force évocatrice du mot, et de cette force évocatrice qui est, en elle-même, un continuum, le sens est exclu. Parce que, s'il y a plurivocité de sens, il y a plurivocité de choses closes en elles-mêmes (le sens est exclusif), dont la rencontre risque de créer, non pas du progrès, mais du *heurt*, de la crise, du conflit. Le mot, la phrase, et même la lettre procèdent donc d'une matière qui se dévoile dans tous les *sens* (du sensible ou de la sensation, non pas de ce que *ça* veut dire), formant ainsi ce que l'on pourrait appeler un *continuum poétique*. Or, le continuum n'est pas linéaire : parti d'un point A pour parvenir à un point B. Il est cosmique, essentiellement, c'est-à-dire qu'il est susceptible de révéler à celui qui le contemple les multiples modes de l'Être, de Son Être, sans heurt et sans rupture, sans déboucher sur le chaos, et sans même s'y originer. C'est un peu le monde fabriqué par le texte de Thomas Hardy, un Cosmos ou le ciel et la terre semblent transparents, en ce qu'ils relèvent de l'ordre du sacré, où les rythmes cosmiques – harmonie, permanence, fécondité – sont marqués, et où s'érigent des hiérophanies (la Forêt de La Chasse, la colonne de pierre, dite *Croix de la main* « *qui marque le lieu d'un miracle, ou d'un meurtre, ou des deux* » [p. 322], qui apparaît d'ailleurs beaucoup plus tôt dans le film).

L'espace du Dorset est comme une vaste lande, un microcosme observé continûment durant plusieurs années, où les fleurs poussent et se fanent, où les arbres verdissent, où les gens passent et repassent, vivent et meurent, mais où la force sacré de ce morceau, de ce fragment de cosmos, perdure, comme un écrin offert à tous ces mouvements, ces micro événements, ces différences qui font du couple *vivant* et *sacré*, une dualité indissociable. Jamais le texte n'opère de disjonction entre l'espace géographique d'un côté, et personnages, objets, lumières, actions, qui l'occupent. Jusque dans les paroles de Tess, Thomas Hardy confirme l'évidence du continuum, la sublime harmonie cosmique, puissance d'expression d'un idéal sacré :

« Comme Abraham se réveillait (car jusqu'ici, il avait marché dans une sorte de léthargie), il se mit à parler des formes étranges que prenaient les divers objets, se profilant ténébreux sur le ciel, de cet arbre qui avait l'air d'un tigre furieux bondissant de sa tanière, de cet autre qui ressemblait à la tête d'un géant. »
[p. 56]

« - Avez-vous pas dit que les étoiles étaient des mondes, Tess ?

« - Oui.

« - Tous pareils au nôtre ?

« - Je ne sais pas ; mais je le pense. Elles ont l'air quelquefois de ressembler aux pommes de notre vieil arbre du jardin : la plupart saines et splendides ; quelques unes tachées.

« - Sur laquelle est-ce que nous vivons : une belle ou une tachée ?

« - Une tachée. » [p. 57]

Ou expérience initiatique de la métempsychose, de la fusion avec le Cosmos :

« - C'est très facile de la [l'âme] sentir qui s'en va, continua Tess... Il n'y a qu'à se coucher dans l'herbe la nuit et regarder une grosse étoile brillante ; et en fixant votre attention sur elle, vous vous trouvez bientôt à des centaines de lieux de votre corps, dont vous ne semblez plus avoir besoin du tout. » [p. 151]

Le monde du roman est introduit au début du chapitre II : « *Dans la vallée, le monde paraît fait sur une échelle plus menue et plus délicate* » [p. 38], il s'étale « *comme une carte* », se trouve délimité, structuré par des chemins, par des haies, défini par des couleurs, microcosme idyllique, mise en abyme d'une utopie / tableau en trois plans juxtaposés, « *vaste masse luxuriante de verdure et d'arbres* » où la frontière n'existe pas, où les démarcations se fondent en camaïeux avec les étendues qu'elles délimitent. C'est un espace privilégié, à la fois dans le monde, puisque géographiquement situé, et hors du monde, comme un ailleurs de légende, comme l'espace du mythe où les activités modernes de l'homme sont, dans un premier temps, relativement peu présentes. Polanski se dispense de cette présentation du lieu de l'utopie, pour commencer le récit *in media res*, pour ainsi dire, au moment où, précisément, le texte, après avoir évoqué le cas D'Urberville, rompt la linéarité de l'action pour prendre de la hauteur. Va et vient dans l'espace géographique qui dénoue l'écriture des contraintes de la logique narrative du film, sans pour autant produire de la rupture ou du *heurt* (ce qui aurait constitué ici une ellipse dans le film).

On l'a vu, l'espace est peuplé de hiérophanies (saillie de l'espace à vocation d'emblème religieux ou sacré) ou de leurs traces : « *vieux taillis de chênes [...], arbres aux troncs creux [où les] quelques vieilles coutumes de leurs ombrages existent encore* » [p. 39]. Et c'est la lumière, déjà le continuum lumineux de la clarté solaire dans le jour finissant, qui signale l'ambiguïté du lieu, à la fois utopie et monde réel : « *L'idéal et le réel se heurtaient un peu quand le soleil découpait leur silhouette* » [p. 39]. Suit, dans le texte, un développement significatif sur le blanc et ses nuances, comme un continuum où les différences sont, elles-mêmes, chargées d'évocations... :

« [...] *si la troupe tout entière était habillée de blanc, il n'y avait pas deux teintes pareilles. Quelques robes étaient d'un blanc presque franc ; d'autres d'une pâleur bleuâtre ; d'autres encore (depuis longtemps, sans doute, pliées dans les armoires et appartenant aux plus âgées) tiraient sur le livide et rappelaient le temps du roi Georges.* » [p. 39]

Le monde semble un écrin qui recevrait conjointement le passé mythique et légendaire dont on oublie l'origine (comme cette famille d'une noblesse des temps sacrés de l'obscurantisme) et le présent, où les activités modernes et une réalité sociale peu engageante, se côtoient, conférant à cet univers de roman, tantôt une consistance légère, aérienne (cf. page 153 : « *C'était un de ces soirs d'été du mois de juin, où l'atmosphère est si légère...* »), tantôt une épaisseur livide et engluée, une viscosité de marécage où les fantômes de l'ascendance cherchent à vous engloutir.

Le texte opère habilement la fusion de ces deux mondes, pour créer une sorte de totalité cosmique, d'utopie pondérée de réel, qui exclue toute perception phénoménologique : le monde est une création *ex nihilo*, le produit d'une démiurgie sacré, qu'elle fût païenne ou chrétienne, en aucun cas, il ne s'arrête à la perception individuelle. Sa valeur est alors universelle et communautaire, c'est un monde religieux, autonome, un univers sacré qui traverse les siècles et oppose à l'initiative individuelle mal assurée, le déterminisme de son inertie. Pour autant, comme continuum, il est ouvert à l'initiative individuelle, et ménage quelquefois des espaces de libre arbitrage. Mais Tess ne souhaitera pas les saisir... A plusieurs reprises, l'héroïne aura le bonheur à portée de main... Mais elle l'ignorera, comme décidée à se laisser emporter par le flux de la métamorphose et opposer ainsi à l'anonymat de son être au monde, le caractère sacré et emblématique d'une existence tragique conduite par le destin. Comme quand l'Être devient le Monde, accédant pour ainsi dire à une forme de sainteté ; sa vie se trouve ainsi homologuée à la vie cosmique.

C'est à ce titre ce que désigne un épisode très important du roman de Thomas Hardy que Roman Polanski n'a pas retenu dans le film. Il s'agit du rituel de la mise au tombeau de Tess par un Angel endormi, en phase d'hypnose, et qui constitue une grâce accordée à la jeune femme, une forme

d'hommage rendu à sa pertinence métaphysique, à ses prédispositions à la voyance et à la sainteté. C'est en effet la *Vision de Saint Paul* que le texte nous donne à voir : un pont « *étroit comme un cheveu* » qui relie notre monde avec le Paradis, un pont au-dessus de l'enfer (la rivière grosse et profonde, et le courant rapide, comme un continuum, un flux contradictoire, en somme) que les morts ou les Chamans en extase empruntent pour accéder à l'autre monde, emblème de la foi ou de la connaissance. Cette grâce est ainsi prémonitoire du pardon qu'Angel viendra plus tard, à la fois demander et accorder. Mais Tess, on l'a vu, ne cherche pas à contrarier la métamorphose, Tess, encore, se laisse devenir Monde.

Venons en maintenant à cette forme de continuum commune au texte littéraire et au film, le continuum de la lumière. La lumière est fondatrice dans le roman, reprenant les cultes solaires et lunaires du paganisme que le texte sous-tend. Dans le film, moins fondatrice que fondamentale, elle se donne comme une mise en lumière des représentations élaborées par le cinéaste. Mais dans *Tess*, plus que dans les autres films de Roman Polanski, la lumière est actrice, par analogie avec la fonction symbolique et le rôle actif que Thomas Hardy lui confère dans le roman. L'Histoire de Tess est ainsi encadrée par deux épisodes que la lumière dispose dans le continuum mythique de l'espace et du temps, et auxquels elle assure un écho dont tout le texte résonne, *a priori* et *a posteriori*. Ces deux moments, ce sont, respectivement, la forêt où a lieu le viol de Tess par Alec D'Urberville, et le site païen de Stonehenge où se produit le dernier repos de la jeune femme et son arrestation. Deux instants nocturnes, deux hommes différents, l'un haï, l'autre adoré, et surtout, trois phases distinctes répondant en écho aux multiples valorisations religieuses de la lune : la naissance, la mort, et la résurrection. C'est dans le bois de « *La Chasse, la plus ancienne forêt de l'Angleterre* », que se produit l'accouplement de Tess et d'Alec ; dans ce lieu d'une portée séculaire, le texte fait le noir complet tandis que le film, par nécessité, maintient une clarté lunaire prolongée par la brume. Lorsque l'écrivain éteint les lumières, le cinéaste voile le tableau mais conserve l'apparence d'une nuit de cinéma. Dans le cas du roman, la nuit attendue succède à la clarté lunaire, dont elle est en quelque sorte l'antichambre, nuance qui supprime tout heurt dans le passage du jour à la nuit. Dans le film, il n'y a pas de nuit véritable, mais cette lumière répond au moins à la clarté qui révèle Stonehenge, clarté supprimée par le texte (« *Mais la lune disparut [...] et il faisait noir comme dans un four* ») reléguant aux ténèbres la petite mort de Tess.

Quant à la renaissance, elle est manifestée conjointement dans le film et dans le roman par le lever du soleil précisément visible entre les monolithes. Le continuum est sensible : de la fin du jour au moment du bal initial, à la clarté lunaire prémonitoire qui accompagne l'errance, aux ténèbres des moments décisifs, et à la lumière d'un nouveau jour, c'est dans cet espace et dans cette durée, porteur d'une symbolique très largement mythique, que vont se développer toutes les métamorphoses de la lumière : lumières païenne, lumière solaire et naturelle, et lumière chrétienne, plus insignifiante, plus morale, grise et voilée dans le film, lumière de l'apocalypse (cf. page 242 : « *comme l'ange aperçu par Saint Jean dans le soleil* », d'un jour de vanité indigne du « *jour du soleil* » [p. 172], lumière réfléchi pour fabriquer des miroirs [p. 76], ou celle des « *étoiles reflétées dans ces mares en miniature [...], mondes gigantesques dont l'image était reçue en ces miroirs infimes* » [p. 259]

En revanche, il n'y a guère de ces occurrences de la lumière spéculaire dans le film de Polanski. Pour autant, la lumière s'y manifeste également, rayonnante ou filtrée, diffuse ou diffractée par la brume, par les volets des fenêtres, par les cieux tourmentés, lumières d'orage, de moissons, de souffrance et d'agonie, et lumière ininterrompue, faisant, la nuit, le lien avec le jour, lumière du secret, complice des chagrins et des peines, dont on a fait une variable d'ajustement moral : le baptême de l'enfant de Tess et son enterrement sont à ce titre plus cachés (la flamme de la chandelle est un soleil coupé, cf. page 125) que sacramentaux. Mais il y a aussi la lumière de l'origine (cf. page 161 : « *La lumière spectrale, aqueuse, à demi formée, qui régnait sur les vastes prairies, les*

pénétrait du sentiment de la solitude, comme s'ils étaient Adam et Eve. »), où lumière du premier jour et première lumière du jour se confondent...

C'est avec la lumière que le corps de Tess se confond avec l'espace ou, au contraire, s'en détache, comme pour rappeler le lien qui unit, d'un temps à un autre, la vaste communauté des hommes. Son corps ne fait jamais obstacle au rayonnement, elle est alors la seule à disposer ainsi sa transparence auréolée dans le continuum de la lumière... Certains ont une lumière étrange dans les yeux, mais ne voient qu'avec leur âme ; la mère d'Alec, l'origine, la matrice de ce soleil sans vie est aveugle : lumière, ou plutôt, relation à la lumière prémonitoire : littéralement, la mère d'Alec ne veut pas voir ce que d'ailleurs les ténèbres vont dissimuler dans le roman – et la brume bleutée dans le film – : l'humiliation de la femme « *vide, disponible, soumise au rythme lunaire* » [Roland Barthes, *Michelet*, p. 118] par l'homme qui ne saisit pas encore à quel point elle peut être « *pour lui médium, conductrice du cycle bienfaisant de la nature* ». Elle le sera pour Angel, littéralement dans le texte, lorsque celui-ci, sommeillant et aveugle, la conduira de l'autre côté de la passerelle, ou lorsque, dans le film et dans le roman, il rentre, défaillant, pour la mener vers Stonehenge, et se repentir de son ignorance et de son aveuglement auprès de ce « *doux médiateur entre la nature et l'homme* ».

*

Evidemment, c'est de la consistance égarée, de l'inhérence perdue que suppose d'emblée toute tentative de représentation analogique du texte littéraire. Les inventions secrètes et audacieuses de l'imaginaire personnel ont soudain obligation de marquer le pas, d'obéir à l'étendue hermétique, lisse, raisonnée, de l'image consensuelle. L'analogie des représentations avec le réel trouve au cinéma une expression que, seules, quelques tentatives quelquefois réussies ont essayé de briser (le film *Mère et fils*, de Sokourov, par exemple). L'analogie au cinéma est un défi lancé à la confiance dans la réalité des images perçues. Infiniment, cette concurrence entre réel et représentation pose des limites à la nature poétique de l'acte de réception et au plaisir de l'expérience sensible.

C'est alors que peuvent s'y substituer d'autres plaisirs, plus dialectiques, comme celui de l'exégèse des contenus. Et même là, pourtant, il faut encore raisonner en terme d'analogie, conduit en cela par certain dogmatisme de la référence : une forme d'académisme réinventé qui, à la recherche du continuum poétique et de la moindre rupture, substitue le code, l'allégorie, l'emblème ou l'apologue, tous chargés d'intentionnalité sans chair et sans résonance.

Les espaces romanesques du texte littéraire deviennent dès lors possibles au cinéma. Non plus en tant qu'espaces, mais bien comme lieux, repérables et identifiables, tandis que dans le roman, ils restent des espaces mythiques. C'est évidemment la très grande force des arts non analogiques que de rendre crédible l'évocation des lieux de l'inconscient collectif, au-delà même de leur réalité géographique, historique, ou sociale, qui s'en trouvent ainsi rehaussée au niveau d'une validité absolument universelle (à cet égard, on reviendra à Claude Simon ou à Julien Gracq). Et quoique le film puisse être, à certains égards, lui-même désigné comme un continuum de matière (la matière argentique ou ferrique, et non point le support, qui reste désespérément attaché à une linéarité mécanique), ce continuum tend au niveau du cinéma (qui ne disposait pas, dans les années 1980, des mêmes possibilités que la photographie en matière de traitement de l'image), à se laisser envahir jusqu'à l'effacement par la force dominante du principe de représentation.

Valéry écrit, à ce propos, un très beau texte relatif à la découverte du sujet représenté en peinture. Ou comment faut-il aborder l'œuvre peinte, le tableau, sans se laisser gagner premièrement par les *a priori* de la perception : il ne faut pas voir la maison peinte, avec son toit, ses fenêtres, sa porte, ses murs, mais des tons, des textures, des surfaces colorées qui s'assemblent selon la logique du

continuum (continuum de matière : l'épaisseur étirée de la peinture, les variations et les mélanges de pigments...) d'où est exclue toute rupture. Pas de rupture non plus dans le matériau littéraire, dont l'expressivité est absolument, totalement inhérente aux formes ; des êtres, des espaces, des plaisirs, des conflits de papier, qui résonnent cependant, ont ou non la chair que les consciences leur accordent... Mais des liens, surtout, ces références volontaires, assurément côtés sur le marché de l'érudition, ou moins volontaires, à d'autres formes de l'expérience humaine, poétique, rituelle, ou sacré (il serait difficile de faire la part des choses dans le roman de Thomas Hardy).

La représentation proposée par le film se trouve confrontée à la nécessité d'élaguer, de simplifier, de supprimer les ramifications, parce que le film n'échappe pas à l'*ici et maintenant*, et avance de ruptures décisives en ruptures décisives, sans possibilités de retour. Par exemple, le continuum littéraire autorise la digression, que le film ne peut, quant à lui, construire que comme une distraction, lui qui reste ordonné par une tension impérative et caractéristique. En outre, la continuité dans le roman entre les espaces, les temps, les actions, est assurée par le matériau linguistique. Au cinéma, elle est naturellement bien plus problématique ; comment en effet retrouver cette circulation ininterrompue, ces passages sans rupture du lieu de vie initial à la forêt de La Chasse, au champ de navets, à la laiterie, au moulin de l'aveu, à la maison de la nuit (tardive) de noces ; comment retrouver ce rythme dont la lumière n'est pas un adjuvant ou un accessoire, mais une composante motrice et très largement caractérisante, puisqu'elle dialogue en un sens avec les personnages et les événements. Elle ne semble plus qu'anecdotique dans le film, en dépit du travail exigeant et précis dont elle fut l'objet. Effacée, cette puissance évocatrice et symbolique d'une lumière de papier, pour sa restriction à l'effet, à la conséquence représentée :

« Il pouvait voir au loin dans le ciel, vers le nord-est, entre les piliers, une raie [sic] horizontale de lumière. La concavité uniforme de nuages noirs se soulevait tout entière comme un couvercle, laissant entrer au bord de la terre le jour naissant, contre lequel les monolithes et le trilithons superbes commençaient à se dessiner en noir. » [p. 419]

La forme pronominal *se soulevait* fabrique de l'organique, les piliers, la « *concavité uniforme* » se soulevant « *comme un couvercle* », et le « *bord de la terre* » sont les images épiques d'une genèse prophétiquement mêlée à une apocalypse monstrueuse, une Légende des Siècles, à l'aube des derniers romantismes. Le film ne peut rien contre l'ampleur de cette résonance, contre l'évocation renouvelée, dans la logique d'un vaste continuum imaginaire, de la vision des correspondances de Baudelaire :

« La nature est un temple, où de vivants piliers... »

Ou bien :

« Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle »

La représentation au cinéma reste immédiate, oppressée par l'à-plat, et tandis que le texte répète inlassablement, le film ne parvient que difficilement à construire de la variation continue...

L'hétérogénéité du film de cinéma, c'est paradoxalement le continuum argentique qui la réclame. Encore, ne parlerons nous pas d'incohérence. Il y a de la sacralité dans le roman : espace homogène, au milieu d'autres espaces non consacrés, « *sans structure ni consistance, pour tout dire : amorphes* » [Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, p. 25], et au sein duquel il faut s'attacher à découvrir un centre. Ce centre, c'est le lecteur, sa puissance d'invention, sa conscience poétique, la force de son activité imaginaire. Au cinéma, ce n'est pas l'hétérogénéité du film qui désacralise, mais précisément l'absence d'un centre, d'un point fixe, d'un élan, fondateur de monde. Certains cinéastes sont des créateurs de monde, et, en cela, savent opposer à l'espace profane dont sont issues toutes les composantes qui participent à l'élaboration du film de cinéma, « *les lieux saints de*

leur Univers privé » [Eliade, p. 28]. On se souviendra à ce titre des belles réussites de Polanski dans ses courts métrages (*Quand les Anges tombent*), ou dans certains longs métrages plus tardifs (*Le Locataire*, par exemple, où la présence du ghetto est incessamment manifeste). Pour *Tess*, l'élan reste discret. Il y a tant de sainteté dans l'espace romanesque, que le film n'a d'autre perspective que de reproduire l'orientation proposée par Thomas Hardy pour fonder le monde qu'il voudrait voir habiter : l'inversion diégétique des caractéristiques des espaces. Le lieu sacré, c'est l'extérieur, la nature, les éléments, la lumière solaire, la clarté lunaire, les ténèbres... L'espace profane, c'est l'intérieur des conventions morales, de la déchéance, du cérémonial culturel, l'intérieur de l'église, où l'on n'entre qu'une fois, pour un mariage de fort mauvaise augure...

Dans son malheur, Tess est perpétuellement touchée par une grâce invisible : au moment du viol, elle est allongée sur la terre humide, comme si la Terre elle-même opérait cet acte rituel, et coutumier dans un très grand nombre de culture païenne, de l'enfantement sur le sol (ce que Mircea Eliade nomme la *humi positio*, cf. Eliade, p. 122). Semblablement, le travail à la laiterie fait de Tess une enfant de la Terre, qui collecte la substance symbolique par où débute la vie et la dispense des blessures faites à la Terre Mère par les activités traditionnelles de la culture du sol :

« Un prophète indien, Smohalla, chef de la tribu Wanaḡum, refusait de travailler la terre. Il estimait que c'était un péché de blesser ou de couper, de déchirer ou de griffer « notre mère commune » par des travaux agricoles » [Eliade, p. 120]

Le voyage de la laiterie jusqu'au départ du convoi qui emmène le lait à la Capitale reprend aussi une bénédiction mythologique du mariage entre l'homme, assimilé au ciel, et la femme, à la Terre : l'union, acceptée ici verbalement par Tess, est consacrée, comme celle de Didon et Enée dans l'Énéide (chant IV) : le Ciel étreint la Terre, son épouse, en dispensant une pluie violente et fertilisante. L'ambiguïté dramatique, voire prémonitoire, de cet épisode dans le film, précisément par le choix d'une ambiance lumineuse, fait en quelque sorte contresens, en opposition même avec le texte qui voit dans la pluie l'occasion d'un rapprochement des deux amants, et confère à la jeune femme une grâce toute particulière [cf. *Tess*, p. 215 bas].

La réalisation du film opère par juxtaposition de ses nombreuses composantes. Il s'agit ici de mises en relations, de liens codés, normés et étalonnés, que l'on dispose dans un espace géométrique homogène, mais tout à fait neutre et immuable, l'espace du cadre. Il y a aussi un fond, quelques plans superposés pour créer l'illusion d'une profondeur, et surtout, de la lumière, non pas sous forme de flux ou de matière, mais comme source, comme outil de la *mise en lumière*. Naturellement, la contrainte d'explicité et d'immédiateté du sens, imposée par le principe de la représentation, oblige le scénariste à nourrir, hors film, la psychologie de ses personnages (le film n'y suffit guère, à moins de coller à la réalité psychologique de l'acteur). Ne dit-on pas que les réalisateurs confondent souvent relation amoureuse et direction d'acteur [trice] ? Ce qui fut d'ailleurs le cas pour Roman Polanski.

Il y a eu dans *Tess*, un souci de la part du cinéaste pour casser ce déterminisme de la juxtaposition, en ce qui touche la lumière : comme Antonioni dans *Blow up*, Polanski a fait peindre l'herbe autour de la maison de la jeune fille, confondant, fusionnant les matières, aspirant au continuum envié du matériau littéraire. De fait, c'est à l'évidence analogique que l'on s'attaque, la lumière devenant inhérente à la constitution des objets filmés, sans pour autant qu'ils en deviennent eux-mêmes la source. Mais cette tentative, que d'autres ont mené beaucoup plus loin, ne suffit pas à atténuer les *heurts* de ces juxtapositions successives. Chacune de ces associations de composantes suscite un ébranlement qui amène de la rupture dans toute ébauche, en tout commencement de continuum. Le consensus oblige à la lisibilité, et c'est précisément cette contrainte (commerciale, idéologique par force des esthétiques rationalistes, morales...) qui réduit aux parallélismes, aux

coïncidences, aux ambiances, toute l'autonomie, toute la constance, toute l'épaisseur de l'expression littéraire de la lumière. Car la lumière n'est pas présente dans le film seulement pour tonaliser, mais aussi pour éclairer les espaces et les actions. Revendiquant à la fois le statut d'actrice et celui d'outil, elle tombe dans un phénomène d'exclusion / inclusion qui renvoie davantage à une mécanique primitive, entre mimétisme pictural et juxtaposition des effets de mise en lumière, qu'à une pulsation organique en harmonie avec l'humain. Que devient en effet, dans le film le caractère morbide anthropomorphique de la description du champ de navet et la lumière particulière qui y participe ?

« [...] composés de myriades de cailloux blancs épars, en forme de bulbe, de corne, et de phallus. La moitié supérieure des navets avait été mangée par les bestiaux, et les deux femmes avaient pour besogne d'arracher avec une fourche recourbée l'autre moitié de la racine cachée dans la terre. L'espace désolé du champ, d'une pâleur brune, était comme un visage privé de traits ; le ciel, d'une autre teinte, avait la même apparence : blanc et vide il semblait une physionomie sans linéaments. Ainsi tout le long du jour ces deux visages se contemplaient ; et rien n'était visible entre eux que les deux filles qui rampaient sur la face brune, comme des mouches. » [p. 311]

Un espace baigné de lumière matinale, où se heurtent précisément une mise en scène sans épaisseur de corps brisés (on est encore loin de Millet) et d'une lueur frissante destinée à fabriquer (faute de mieux, mais avec succès : il ne s'agit pas de dévaloriser le très beau travail de la lumière, sur le plan particulier de l'esthétique cinématographique) l'expression visuelle de l'âpreté (le champ à contre-jour devient rugueux).

Mettre en lumière, rendre lisible, proposer au spectateur ce que l'on croit que le lecteur s'attend à trouver dans l'œuvre littéraire, et le trouve effectivement... Pourtant, ce qui est lisible, c'est l'intention, la préoccupation d'une certaine rigueur de la forme, d'un certain ordre de la proposition narrative. C'est même là une obsession du cinéma. Il y a, avec le film, une logique imparable de l'assemblage dont le roman, avec son matériau unique, est évidemment préservé. La lisibilité y est de fait une condition initiale que la force poétique de l'écriture a tôt fait de faire oublier : le rythme vous emporte, une certaine litanie, comme l'énoncé ininterrompue de paroles rituelles, une psalmodie au souffle qui se prolonge... Il n'est d'ailleurs jamais facile de reprendre le fil d'un texte jouant précisément sur la déconstruction des attentes conventionnelles. Pour le film, en dépit de belles réussites allant dans ce sens, la lisibilité par juxtapositions heurtées produit précisément un effacement du visible. Sans doute la lumière parvient-elle à tonaliser, à créer des dominantes, voire à révéler des nuances (ce sont ces nuances qui donnent au tableau champêtre de la maison de Tess parmi les herbes hautes cette illusion de continuum pictural où, seul, le personnage crée le heurt), mais elle reste cependant toujours lisible, trahie par la multiplicité de ses sources (même avec l'usage de réflecteurs blancs ou colorés ; Kurosawa témoigne cependant en cette matière de bien belles réussites), par un certain systématisme, des oppositions, des ruptures qui nous emmènent loin, très loin du continuum et du principe de l'inhérence. Le visible, c'est ce qui s'offre à la pertinence du voyant, ce qui est donné, non pas dans son évidence, mais dans tous ses possibles, ce qui peut être vu, d'une ou d'autre manière, au-delà du montré mais surtout, au-delà du montrable. Bien entendu, ne s'offre au visible que ce qui, d'emblée, est lié au sacré. Sinon, nous n'aurons qu'une glose, un commentaire, et pâle encore.

Le point de vue, le centre, l'orientation, on l'a vu, sacralisent ; et le continuum nous ouvre les champs de l'infime, de la pulsation, du frémissement, de la métamorphose hors l'accident, le conflit ou la rupture. La brume, qui voile l'accouplement d'Alec et de Tess dans le film, la brouillard dans le champ de navets, procèdent particulièrement de la lisibilité, au contraire du roman qui, dans ces instants, favorise le visible (par les ténèbres, la métaphore anthropomorphe). Il n'y a pas eu véritablement d'interprétation ou de transposition, sur le mode du continuum, de

la lumière-texte. Les corps demeurent avant tout portés par un statut de personnage. Leur intégration a pour principe la continuité de leur crédibilité psychologique. Quelquefois jusqu'à l'outrance théâtrale qui n'effraie guère au cinéma les acteurs britanniques. La lisibilité des relations dramatiques entre les personnages les condamne dans le film à se débattre au beau milieu des praticables fabriqués à l'usage de l'action. Une courbe sur la route est une variation, un carrefour de chemin est une stratégie de mise en scène pour croiser des instants à forte densité dramatique (le bal d'ouverture / la communication du Pasteur à Sir John / l'introduction du personnage d'Angel). Le personnage ne fusionne pas avec son milieu, ne s'inscrit pas dans un quelconque continuum. Pour cela, il eut fallu l'épuration, un travail de la forme à l'encontre de la lisibilité rendue nécessaire par les conventions de l'époque (1979). A l'encontre du détachement du corps ou de l'objet de l'espace d'un décor de fond, d'un détachement par l'éclairage de tout ce qui, peu ou prou, est affublé d'un rôle dramatique dans le récit. Loin évidemment (en temps et en public visé) des expériences de Sokourov ou Bill Viola, où c'est le corps / image qui prend en charge le vivant et entraîne, dans le mouvement ininterrompu de ses formes, le milieu vers la totalité de ses composantes. Mouvement perpétuel, le monde bouge, se dilate et se comprime, continûment, se laisse guider par un principe de métamorphose, et, de fait, condamne les frontières, les contours, ces démarcations qui confirment l'identité et la singularité statutaire au point d'avoir, durant plusieurs décennies, déterminé impérieusement à Hollywood la manière d'éclairer un acteur (key light, débouchage, et surtout contre-jour, qui souligne les contours et détache du fond).

La mise à distance raisonnable du corps de l'acteur par le plan moyen (dont Polanski fait ici un usage peu habituel dans sa filmographie antérieure) procède semblablement d'une concession à la lisibilité : il crée la relation sociale, mais ne laisse voir que de l'évidence, comme une forme de sens global qui confirme des attentes plutôt qu'il ne suscite des enthousiasmes, des emportements. Au contraire du plan rapproché ou du gros plan où la texture, les nuances du corps, les pulsations infimes de la chair deviennent visibles, du plan large, très large, où les métamorphoses du paysage se manifestent dans la durée : lumières changeantes, souffle, aberrations atmosphériques... Ce serait ainsi l'ébauche d'une transposition possible de cette épaisseur poétique, de cette consistance et présence du continuum dans le texte littéraire.

*

Polanski ne réussit qu'à moitié son adaptation du roman de Thomas Hardy. Non pas dans le sens où l'on pourrait admettre qu'une transposition d'un texte écrit au cinéma puisse supporter une quelconque comparaison avec cette origine d'une nature très profondément complexe et singulière. Il ne s'agit pas non plus de nourrir un débat, déjà largement boulimique, sur la nécessité ou non de l'adaptation littéraire au cinéma : en cette matière, le choix et la liberté des artistes prévaut. Mais il est une force de l'écrit que le cinéma, disons au moins conventionnel, ne parvient pas à reproduire, c'est la force du continuum poétique, dont la lumière, dans notre analyse, serait l'une des expressions communes. Pour autant, ce n'est pas une concurrence qui cherche à s'affirmer, dans le cas de l'adaptation, mais une forme d'aveu de créance. Précisément, dans le cas de *Tess*, Polanski rend hommage à l'épreuve d'une lecture, fait le pari de sa transmission, de sa communication, de son partage, même si, de l'épreuve, il ne peut rester que les éléments les moins résistants à l'objectivation que nécessite le travail d'adaptation. Ce seront, pour ainsi dire, des fragments lexicalisés, des fragments qu'il faudra intégrer dans le processus convenu d'un certain type d'approche.

Il y a une part non négligeable de déterminisme dans le continuum. Mais d'un déterminisme qui n'a pas grand-chose à voir avec le tragique ou la fatalité. Un mouvement irrépressible, une avancée contenue mais ininterrompue, sans possibilité de retour en arrière, qui se révélerait d'ailleurs inutile puisque l'antérieur s'inscrirait de toute manière dans le mouvement du

continuum comme une variation du *déjà vu* ou du *déjà vécu*. Le déterminisme, pour le continuum, c'est la pulsation organique, l'*ostinato* qui concrétise la durée. C'est une manière d'enthousiasme, de transport de la conscience par l'élaboration lente d'une épaisseur, d'une stratification qui érige en permanence sur des fondements de plus en plus assurés. Le continuum consiste en une consolidation perpétuelle des bases et de l'enracinement, et suppose, en outre, un principe inéluctable déjà évoqué, celui de l'absence de rupture, de la dissociation impossible (puisque le continuum suppose un relativisme perpétuel, inscrit dans la notion même de variation ou de différence), de la cohérence hégémonique – mais d'une hégémonie où se livrent au voyant des horizons infinis à parcourir. Bien plus qu'une figure, qu'un modèle conceptuel, le continuum reste avant tout le rythme métaphorique de l'existence, le dénie des ruptures voulues par l'ordre culturel, et légitimée par l'ordre social (à chaque âge ses missions) ; c'est, en d'autres termes, le progrès objectif d'une conscience emmenée par la durée, offerte à la métamorphose, à l'épaississement organique, au-delà de la mort même.

Ainsi, l'existence de Tess, faite de ruptures apparentes, de blessures, de conflits déterminants, se résout-elle en cet apaisement ultime que Thomas Hardy désigne comme « *L'Accomplissement* » ; reposée, Tess déclare : « *Je suis presque heureuse, oui, heureuse ! [...] je suis prête.* » [p. 421]. Loin de ne figurer que de la résignation face à la loi immuable de la destinée, c'est aussi le reniement, par son être même, par la réalité de son existence exemplaire, à deux doigts du sacré, de toute forme de rivalité ou de rupture entre son être au monde et son existence passée. Tout ce qui est arrivé dans la vie de Tess forme épreuve continue pouvant instruire, hors du sens moral, une sanctification. Car cette déclaration ultime de Tess sur l'Autel de l'ancien Temple païen, c'est littéralement un aveu de béatitude. Au-delà même, il y a la transmission de la pulsion de vie à Lisa Lou, ce quelque chose plus fort que l'individu qui s'incarne ici précisément dans une gémellité commune à tous les Êtres pour confirmer dans la fratrie ou dans la descendance l'éternité du vivant. Sans que l'épisode de l'exécution, que Polanski n'a pas non plus retenu, intervienne lui aussi comme une rupture dans le continuum anthropologique : certes, la vie de Tess ne peut être réparée, mais elle peut être somme toute prolongée sous une autre forme, par ce qui pourrait fort ressembler à une métempsychose...

Ce que le cinéma conserve principalement du texte littéraire, c'est la lisibilité dramatique du récit, la clarté narrative des relations et des événements. Il s'agit pour le film de mettre en espace et en lumière cette substance minimale. Mettre en corps, aussi, puisqu'il faut que s'incarnent ces « *êtres de papier* ». Une logique préside à l'ordre des séquences, fondé sur un principe rationnel de cause et d'effet, qui, du coup, gomme toutes les formes d'expression du continuum dont la logique rationaliste binaire est naturellement exclue sous peine de contresens ; par exemple, Tess devient mère en enfantant, cause malheureuse du viol physique et moral qu'elle a subi dans la forêt de La Chasse. Mais en enfantant, puis en déposant, plus tard son enfant sur le sol, au milieu des moissons, Tess s'assimile à la Terre Mère, et revit l'expérience religieuse de l'autochtonie, même si les circonstances semblent dire autre chose sur le plan social : ce sentiment cosmique implicite dans le roman est évidemment beaucoup plus fort que la solidarité familiale ou ancestrale espérée en vain (et cause narrative de tous les malheurs de Tess) par son père [cf. Eliade, *Le Sacré et le profane*, p. 121 – 123]. Le film procède donc sur un mode convenu de la progression narrative, ménageant des ellipses quelquefois peu limpides qui n'existent pas dans la totalité littéraire puisque l'ellipse narrative y est généralement compensée par la continuité du texte (tandis que le film opère, comme on l'a vu, par juxtapositions d'une manière discontinue).

L'expérience du film n'est donc pas ici à proprement parler une expérience pleinement sensible (on exclura de cette formulation les émotions faciles suggérées par les malheurs de l'héroïne), mais bien plutôt une complicité intellectuelle dans la transmission singulière d'une expérience de lecteur, qui crédite ou discrédite le déroulement dramatique du récit.. Semblablement, la

disposition du texte à une quête de sacré au travers d'un continuum poétique fusionnant lumières, corps, nature, et relents d'origine – l'expression du paganisme, religion naturelle – ne trouve pas d'équivalent ou de processus analogue dans le film. Ses composantes trahissent, dans des rapports heurtés, la dissociation et l'assemblage laborieux, le film est une succession de fragments dont l'émulsion retombe, reste sans tenue, trop dépendante d'artifices spécifiques, de charnières, d'ajustements, mais sans liant commun. Ainsi l'enfant de Tess, conçu à même la terre, froide, humide probablement, répète, on l'a vu, un acte rituel de célébration de l'Être primordial enfanté par la Terre ; le cycle dans son ensemble est présent dans le roman et dans le film : de la conception au dépôt de l'enfant sur la terre (symboliquement lorsque sa mère l'allaita auprès d'un « *tas de gerbes* » dans le champ de blé), à son baptême *in extremis* et à son enterrement. Mais si la valeur rituelle de ce cycle s'impose dans le roman, elle n'apparaît tout au plus dans le film que comme une succession d'événements liés entre eux par une causalité narrative instaurant un point de vue restreint à une interprétation tragique, tandis que, dans le texte, il se trouve en un sens sublimé par sa consistance symbolique : dans un cas – le film –, le destin s'acharne sur la petite paysanne aux origines nobles, dans l'autre, Tess fait figure, non pas de victime sociale, mais de missionnaire du paganisme, de Chamane, désigné pour réitérer et réactualiser certains cycles primordiaux. Ce sont évidemment dans le texte tous les relevés de détails qui le disent [p. 117 – 128, chap. XIV], le choix de termes symboliquement chargés. La focalisation narrative dans le film ne permet pas que l'on s'attache à autre chose qu'aux personnages, à leurs actions et à leurs relations : le chaume, le champ de blé, la litière de feuilles mortes, le froid de la forêt de La Chasse, le morceau de terre à l'écart, dans le Cimetière, y deviennent anecdotiques, composent au mieux un écran, mais nullement de l'espace rituel...

Pour autant, si le film ne parvient pas à construire du sacré, il confirme quelquefois l'existence d'une brèche ouverte par le roman. Certains chemins sont possibles, même si le film, dans sa puissante logique, ne fait que les amorcer – il est un fait que les chemins représentés dans le film demeurent des fragments de routes, chemins brisés, rompus, quasi modulaires, qui ne mènent jamais (et encore de façon totalement discontinue) qu'à des espaces dramatiques totalement attendus. Cependant, on l'a vu, ils soulignent quelquefois un voisinage salutaire (la forêt protectrice où Tess se réfugie pour passer la nuit), désignent des possibles (l'arrivée d'Angel dans la prairie du Bal, la traversée du chemin inondé...) ; comme une parabole, le film dispose les éléments d'une cohérence, d'un chaos primitif (symboliquement évoqué par les désordres sociaux : alcoolisme, arrivisme, futilité des uns, trivialité des autres...) qui s'ordonnent dans la parenthèse d'un espace communautaire où l'on pratique, non pas l'agriculture, le travail de la terre, qui « *coupe, déchire ou griffe* notre mère commune », selon le prophète indien, mais l'élevage laitier (on comprend l'allusion) dans un lieu et un temps absolument propice au mysticisme et aux premiers émois. Là donc surgit un continuum possible, celui d'une expérience sensible qui parvient à lire autre chose que du récit, dans une harmonie un peu trop consensuelle mais où, pourtant, l'artifice de l'assemblage disparaît momentanément, laissant apparaître la présence déterminante des figures primordiales et de l'aspiration continue au sacré qui rythme tout le roman.

A défaut de susciter une émotion continue et évolutive, dans son intensité et dans sa consistance, le film prépare le corps à la recevoir. Il se fait agitateur de sens, par le mouvement des lumières, des couleurs, par le jeu des distances entre les corps, par l'expression intime des visages. Comme s'il s'agissait, en somme, de préparer une conscience, toujours critique et réfléchissante, la conscience du spectateur, à se changer par la métamorphose, en conscience assimilatrice de l'œuvre littéraire. De la préparation rituelle opérée par le film à l'expérience initiatique, à cette eucharistie de la conscience qui prétend, non moins que cela, à une symbiose avec le texte. Mais si le film autorise ce cheminement, c'est à la condition d'en dépasser les seuils de lisibilité, d'y inventer des formes du continuum intime, partout où il y a de la lumière. C'est bien alors à la conscience de fabriquer le lien, l'accord, c'est à l'imaginaire de combler la vacuité occasionnée par

les ruptures, les dissociations (un corps dans un espace, de la lumière dans un paysage, un mouvement avec de la musique...), au sein d'une œuvre dont la forme procède davantage (et sans doute malgré elle) du manifeste que de la poésie mystique. Le continuum dans le texte littéraire a vocation à relayer deux mondes : le monde sacré et l'univers profane, celui de l'œuvre, et celui du lecteur. C'est un peu le sens qu'Eliade donne à la hiérophanie. Il y a entre le film et le texte de Thomas Hardy une distance comparable à celle que l'on pourrait mesurer entre la connaissance du sacré et l'expérience du sacré (le continuum poétique). Un peu comme la foi protestante évoquée dans le roman, foi opportuniste, culturelle, discontinue (avec la conversion éclair d'Alec, par exemple), ou en rupture (Angel), et implicitement comparée à la religion naturelle du paganisme, sans ruptures, ou en continuité cosmique (les nuits succèdent aux jours, tout s'accorde, au-delà même du désaccord social : l'arrestation de Tess a lieu dans un espace rituel païen où le son, la lumière et les pierres sont en harmonie, et mènent à l'apaisement.). Le personnage de l'héroïne s'assimile lui-même à ce continuum par le déterminisme et la stabilité de son destin, et sa parenté quasi fusionnelle avec la nature, contrairement aux personnages d'Angel et d'Alec, faits de conflits, d'incertitudes, et de ruptures...

Au même titre que les rituels et les mythes réactualisent les événements fondateurs de la « *plus vaste réalité du monde* », bien plus qu'il ne les commémorent, dans la mesure où ils ont aussi une fonction régénératrice, dans la nécessité de transmettre un principe continu de vie surpassant les nostalgies de l'enfance et le caractère définitif et irréversible de la mort des individus, le film peut être lu à son tour comme une réactualisation du texte littéraire, à de multiples égards. D'abord, parce que le texte, comme le mythe, comme l'origine, subsiste à travers des expériences individuelles non systématiquement révélées – c'est l'inconscient collectif de Jung, autrement dit, une forme de connaissance qui ne se connaît pas en tant que telle, qui est commune à un très grand nombre mais, de fait, ne peut être partagée. Comme un cérémonial, le film révèle ce fond commun et participe à l'élaboration, voire au renforcement de ce continuum qui, au travers de la culture, invente des communautés et les pérennise (c'est aussi, en son temps, le rôle de l'école obligatoire que de réactualiser incessamment par le biais de la transmission les fondements d'une communauté pour lui permettre de se pérenniser, et d'échapper aux ruptures et aux conflits). En un sens, le film consacre ce que le texte sacralise ; en aucune manière, la cérémonie ne se substitue à l'expérience intime, mais elle en dit à la fois la nécessité et le possible : le film de Roman Polanski est ainsi le témoignage de la relation qui existe entre une certaine forme de continuum, celui qui relie des individualités mortelles et inscrites dans une durée profane, à une communauté humaine, pérenne, et capable de mouvement en direction du sacré, et l'expérience partagée, communautaire, d'une destinée emblématique qui n'est pas, en soi, particulièrement choquante ou révoltante. Comme tout rituel, c'est dans un état fragmentaire, dissocié, voire conventionnel, qu'il se présente. Et c'est à la conscience imaginaire de combler les manques, d'opérer les sutures qui permettraient d'accéder au continuum de l'expérience religieuse, le mot étant pris ici dans son sens le plus ouvert, en référence au lien sacré qui renforce et pérennise les communautés, et auxquelles l'absence fait courir un risque de désintégration.

* *
*

Les enjeux de la notion de continuum dépassent, on le comprend, le seul domaine de l'esthétique. On a choisi de la restreindre dans un premier temps à la figure particulière du continuum de la lumière que le texte invente et valorise, mais qui, dans le film, s'efface derrière la nécessité du récit et de l'asservissement quasi systématique des composantes spécifiques du cinéma – la lumière, le décor, les corps des acteurs, le son, etc. De fait, et en dépit d'une continuité apparente qui tient d'une progression linéaire, le film procède de ruptures en dissociations, et multiplie les interstices, ces moments où la conscience pressent (bien plus qu'elle ne l'explique) un *heur*, une saute, un

déséquilibre qui renvoie à une intention manifeste et maladroite, parce que saturée de lisibilité (à ne pas confondre évidemment avec l'ellipse). Pour autant, c'est moins l'œuvre qui importe que les postures respectives d'un réalisateur et d'un spectateur par rapport à l'adaptation filmée d'un texte littéraire. Le roman de Thomas Hardy a sa place dans le continuum existentiel du cinéaste, jouant un rôle évolutif, du partage d'une expérience de lecture, expérience poétique s'il en est, avec l'être aimé, à l'hommage rendu à son souvenir, et à la transmission du sentiment, au-delà de la finitude même des individus. Mais l'hommage résonne tout autant que la transmission : d'autres femmes exécutées, d'autres femmes aimées, devenue mères à leur tour... Cette brèche ouverte, littéralement, par le roman, on l'a vu, c'est une brèche vers le sacré, vers l'acceptation, au travers de l'expérience faite dans le film, que les ruptures, la fragmentation, le heurt, sont peut-être **le sentiment préalable de la blessure faite au continuum, et non sa négation**. De fait, le continuum n'est pas donné d'emblée, il n'est pas objet d'une vocation mais fait suite à une mise à l'épreuve à laquelle peut succéder une conversion. Voir le film, c'est aussi éprouver ces blessures, ces déséquilibres que l'expérience de l'œuvre littéraire ne manquera pas d'apaiser. Que l'œil de l'amateur de tableau ait un peu de réticence ou de souffrance à l'abstraction... Une fois converti, il la lira comme le continuum d'une figuration qui s'invite au microcosme des formes connues, pour en saisir la constitution infime, le détail invisible qui la fait en perpétuelle métamorphose... L'abstrait, c'est peut-être de l'illisible. Mais désigné ainsi, c'est encore du non visible, rupture apparente à partir de laquelle l'épreuve confirmera bientôt l'existence d'un continuum figuratif. Ce n'est là qu'un exemple, parmi d'autres...