

Pour une philosophie de l'image. Figures opératoires de l'intervalle cinématographique

Mon intervention comprendra deux moments :

- une présentation des enjeux principaux de ma recherche
- une théorisation de l'image à travers trois films de Franck Borzage

1. objectifs et avancées de la recherche

Le point de départ de ma recherche est le faire-image. Il s'agit de rechercher l'essence de l'image cinématographique dans son processus de création, dans une suite de photogrammes accolés, montés puis projetés. Il s'agit de mettre en lumière les conséquences philosophiques de l'invention même du cinématographe, c'est-à-dire de la mise en série de photogrammes, de la production d'une pellicule dans le but de produire un mouvement uniforme s'apparentant au mouvement réel. Depuis le début de ma recherche, je tends à élucider le rapport de l'image cinématographique à tout ce qui la constitue négativement. Le concept d'intervalle recouvre ce fondement hétérogène que l'image doit nier pour exister sur l'écran comme mouvement. Ce fondement, cette origine, c'est le cadre, c'est la coupure du montage ; c'est, très concrètement, la fine bande noire qui sépare et constitue tous photogramme, la limite fondamentale de l'image lui permettant de s'inscrire de manière neutre et aléatoire au sein d'une série dissemblable qui soudain sur l'écran se révèle fluide et unifiée. L'intervalle est donc un instant hétérogène à ce qu'est l'expérience cinématographique elle-même, mais elle ne cesse pourtant de la constituer. Il y a un écart, un décalage, il y a de « l'entre-image » que le cinéma doit nier pour apparaître comme mouvement. Ma recherche serait sans doute vaine si elle s'en tenait à cette première archéologie de l'image filmique. Le photogramme n'est pas l'image cinématographique. Mais cette recherche peut au contraire s'avérer féconde si l'on comprend que le cinéma ne cesse de mettre en scène et de rejouer son origine. Cette origine matérielle et machinique n'est pas externe à l'image, elle est constamment fantasmée par celle-ci. Le concept d'intervalle est tout autant attaché au processus technique, industriel, concret de l'image filmique qu'aux productions, reproductions par l'image de corps en mouvement dans un espace et un temps eux aussi recréés. L'intervalle n'est pas une catégorie d'image mais bien le revers fondateur de toute image cinématographique, quelle qu'elle soit.

Ma recherche poursuit donc principalement un objectif : de manière immanente à une analyse des images filmiques, il s'agit de développer une ontologie de l'image cinématographique à partir de ce qui la constitue négativement, à savoir ce que j'ai nommé l'intervalle. Le choix du concept d'intervalle révèle l'influence méthodologique qu'a sur ma recherche un penseur comme Aby Warburg. Fondateur d'une nouvelle discipline avortée, l'*Iconologie de l'intervalle*, il désirait révolutionner les méthodes de l'histoire l'art traditionnelle. Il se voulait le premier penseur par image, et non uniquement de l'image, comprenant chacune, même la plus minimale, comme toujours relative à d'autres montages d'images. Une image ne va jamais de soi, une image, aussi singulière soit-elle, n'est jamais seule. S'il ne s'est jamais véritablement intéressé au cinéma, il a pourtant créé une théorie du rapport entre mouvement et fixité de l'image à travers sa « formule de pathos » (ou *pathosformel*). Cependant, ma recherche se veut une *philosophie* de l'intervalle et non une *iconologie* de celui-ci. Cette recherche ne tend pas seulement à compiler, à monter des figures opératoires de l'intervalle ; mais bien également à constituer, au travers de celles-ci, une ontologie de l'image cinématographique comme revers constitutif de cet intervalle. Car l'intervalle n'est pas l'image-affection deleuzienne, il n'est pas une certaine catégorie d'images inscrite selon un schéma bergsonien dans l'entre-deux de l'image-perception et de l'image-action. L'intervalle n'est pas ce néant d'une image qui tend toujours à disparaître. L'intervalle est au contraire compris dans cette recherche comme la négativité constitutive de l'image qui ne cesse de l'envahir. Ma recherche vise ainsi à démontrer que toute image est une réminiscence créative de sa double et paradoxale condition d'apparaître : à savoir une limite et son nécessairement débordement. Cette double condition d'apparaître, proprement technique, entraîne ainsi son renversement au niveau visuel : la limite vient hanter l'image filmique, elle est toujours déjà en retour au sein même de l'image.

J'ai choisi d'investir plus particulièrement le cinéma de l'entre-deux-guerres. D'un point de vue historique, cette période concentre les prémisses de l'industrialisation cinématographique et l'apogée du cinéma muet. D'un point de vue esthétique, également, ces décennies furent témoins de plusieurs mouvements et événements cinématographiques : que ce soit l'expressionnisme allemand ou le cinéma soviétique, les avant-gardes françaises ou l'âge d'or du cinéma classique hollywoodien. Mais surtout, d'un point de vue théorique, ces années marquent l'avènement d'une réflexivité du cinéma. Des philosophes tels que Kracauer, Benjamin ou Adorno ont tous tenté de saisir ce phénomène grandissant qui leur était contemporain ; tandis que des cinéastes tels que Koulechov ou Eisenstein produisent à

l'époque même les premières théorisations du jeu d'acteur, du cadrage ainsi que du montage. Cette courte période est celle de la constitution du cinéma en tant qu'art autonome, un art qui ne dépend plus de la forme théâtrale qu'il empruntait encore beaucoup durant la période du cinéma dit primitif. Mais cette période est également celle de sa première crise, crise originaire, celle de l'avènement du parlant. La mutation du cinéma muet en un art parlant fut extrêmement difficile et périlleuse. Il fallut réinventer le jeu bien sûr, mais également réinventer la manière de filmer, de cadrer, et finalement de monter. Ce n'est pas tellement que les thèmes choisis ou les motifs narratifs diffèrent de l'un à l'autre comme on l'a longtemps cru, c'est bien plutôt une façon différente de s'y rapporter. Pour le dire simplement, le cinéma muet et le cinéma parlant se rapportent à deux manières très différentes de « raconter » et de constituer des histoires, ils ne possèdent donc pas les mêmes ellipses, les mêmes intervalles ; ils se reposent et s'opposent à une négativité différente.

Ma recherche progresse par construction de figures, de motifs opératoires, des figures à consonnance matérielle (une boîte, une échelle, un obstacle, un filet...) qui travaillent, les images et les présupposent. Ma recherche vise à la création d'une esthétique qui confère à l'image un véritable rôle d'élaboration théorique, et non un simple rôle d'exemplification d'un concept qui serait conçu uniquement *a priori*. Je vais donc à présent faire retour à l'image elle-même, et plus précisément à celles qui m'ont donné à penser les conséquences d'une image cinématographique saisie comme pellicule, à savoir les films de Franck Borzage.

2. L'image cinématographique comme échelle du visible chez Franck Borzage.

Franck Borzage est un réalisateur américain d'origine italienne¹ né en 1893 et mort en 1962. Il a réalisé durant sa carrière plus d'une centaine de films et fut acteur dans une centaine d'autres. Il fut, aux côtés de Raoul Walsh, de John Ford et d'Howard Hawks, l'un des fers de lance de la Fox à la fin des années vingt. Chacun de ces réalisateurs était réputé dans un créneau et un genre particulier, celui de Borzage étant les histoires d'amour, les mélodrames. Selon Frederick Lamster, auteur d'un ouvrage consacré au cinéma de Borzage, la critique la plus persistante qu'on lui ait opposée est précisément sa fidélité, et ce durant toute sa carrière, aux conventions surannées du mélodrame.² Le mélodrame est un genre généralement déconsidéré, souvent défini péjorativement comme une « œuvre à l'intrigue à la fois

¹ Borzage étant l'américanisation de Borzaga.

² Cf. LAMSTER F., *Souls Made Great Through love and adversity*, Londres, The scarecrow Press, 1981, p.1.

invraisemblable et stéréotypée, donc prévisible, aux effets sensationnels qui bafouent la psychologie et le bon goût, à la sentimentalité souvent écœurante. »³

La plus grande convention du genre mélodramatique est bien sûr celle du *happy ending*, celle de la fin heureuse qui doit venir clôturer le récit et qui a la fâcheuse réputation de se présenter le plus souvent sous la forme d'un *deus ex machina*. Ce *happy ending* s'apparente généralement au placage d'une fin stéréotypée sur un récit auquel on ne parvenait à voir aucune issue. Comme le note très justement Pierre Berthomieu dans son imposant ouvrage sur le cinéma classique hollywoodien : « La fin est une convention, une proposition de code pour achever l'œuvre, une forme très sérieuse qui met entre parenthèses le drame irrésolu »⁴. Le *happy end* est ainsi ce qui s'oppose à toute forme de dissonance, ce qui combat les instants épars ; il est ce qui fait du film, avec violence parfois, une totalité achevée. Car le mélodrame se veut un art total. Il vise l'universel en art décomplexé, aucun sujet ne lui semble trop grand. Berthomieu débute son imposant ouvrage par une phrase qui résume parfaitement le genre mélodramatique : « tout ce qui existe est filmable, tout ce qui est filmé existe ». Le cadre y est compris comme une allégorie du monde, le cinéma mélodramatique est un art de la plénitude. Cependant, la force de cette clôture ne doit pas transparaître, la fin doit demeurer naturelle, réaliste, elle ne peut venir de quelque chose qui échapperait au cadre-monde et qui pourrait ainsi le remettre en cause. Je cite encore ici Berthomieu :

« Comme le roman occidental, qui suit la disparition de l'épopée et intègre les restes cosmiques à l'évolution temporelle de l'Histoire, le mélodrame hollywoodien peut apparaître comme la dégradation des récits originels bibliques dans un réalisme social et temporel. Excepté les films de Franck Borzage, la majeure partie des mélodrames [...] endiguent l'aura providentielle et biblique du genre par une forme psychologique polie. »⁵

Contrairement aux mélodrames classiques qui vont donc pour la plupart tenter de voiler leur *deus ex machina* sous couvert de la vraisemblance minimale, de la coïncidence, sous couvert d'une boucle naturelle de l'œuvre, Borzage va au contraire exploiter à découvert, nous le verrons, les miracles que lui impose ce genre. Il utilise la convention pour ce qu'elle est, une forme, un cadre, et cela sans hypocrisie mais sans aucune ironie non plus. Les fins

³ BOURGET J.-L., *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Ramsay, Poche Cinéma, numéro 123, 1994, p.9.

⁴ BERTHOMIEU P., *Hollywood classique. Le temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond, Raccords, 2009, p. 419.

⁵ *Idem*.

borzagiennes sont au contraire on ne peut plus sérieuses. Borzage respecte à la lettre les conventions du mélodrame, et ce au point de mettre en péril l'esprit de ce dernier.

Alors qu'aucun de ses films ne semble échapper à cette allégeance au *happy ending*⁶, Borzage a prétendu lors d'un entretien ne pas se préoccuper de cette convention : « peu importe qu'il finisse bien ou mal, pourvu qu'on sente à la fin une poussée vers le haut (*a lift*) »⁷. Il s'agit pour moi d'abord et avant tout de comprendre ce qu'est ce *lift* qu'évoque Borzage, ainsi que le rapport complexe qu'entretient cette élévation, cette poussée vers le haut avec la clôture mélodramatique.

La notion d'élévation est d'abord à prendre, chez Borzage, au pied de la lettre. Une élévation verticale, littérale, a effectivement lieu à la fin de ses films : que ce soit au travers d'un homme qui se redresse, retrouvant soudainement l'usage de ses jambes dans *Lucky Star*, par le corps inerte d'Helen Hayes soulevé par Gary Cooper dans *Farewell to arms*, ou encore dans l'élévation du regard de Gino (Charles Farrell) vers un portrait dans *Street Angel*. Dans l'image borzagienne, la verticalité finale est d'abord et avant tout le fait d'un corps. Si cette élévation finale du corps est sans doute présente dans chacun des films de Borzage, elle l'est de manière paradigmatique dans *Seventh Heaven*, *l'Heure Suprême*. Datant de 1927, ce film⁸ fut le premier grand succès du réalisateur, révélant le couple de stars Janet Gaynor et Charles Farrell avec lesquels Borzage tournera deux autres films, *Street Angel* et *Lucky Star*.

Résumons rapidement l'intrigue. A Montmartre, l'égoutier Chico envie le nettoyeur de rue qui travaille à la surface. Non loin de là, dans une chambre sordide, la jeune Diane se fait battre par sa grande sœur que la misère et l'absinthe ont rendue folle. En fuyant, Diane est sauvée par Chico qui lui prête main forte avant de la laisser à ses déboires. Mais lorsque la police intervient et tente de l'arrêter pour prostitution, Chico fait croire que Diane est sa femme. Il l'emmène chez lui, au septième étage d'un vieil immeuble.⁹ Lors cette cohabitation forcée, leur amour naît. Mais la première guerre mondiale gronde déjà... Chico est envoyé au front. Lorsque les autorités annoncent la nouvelle de la mort de Chico à Diane, elle refuse de

⁶ la fin de *Farewell to arms* ou de *Three comrades* étant bien entendu plus discutable.

⁷ Franck Borzage cité par DUMONT H., *Franck Borzage-Sarastro à Hollywood*, Paris, Mazzotta-Cinémathèque française, 1992, p.18.

⁸ Pièce d'Austin Strong qui a connu un important succès à Broadway quelques années auparavant.

⁹ Cf. résumé *L'heure suprême*, coffret Franck Borzage, DVD Carlotta, 2010.

le croire. Chico resurgit soudain, les amants s'étreignent, une lumière surnaturelle les enveloppe.

L'élévation dans *Seventh Heaven* se marque visuellement par la montée des escaliers de l'immeuble de Chico, les sept volées qui les séparent de sa mansarde. Cette ascension a lieu à deux reprises durant le film, la première lorsque Chico recueille Diane, la seconde lorsque Chico, ressuscité mais désormais aveugle, rejoint sa bien aimée. Si c'est bien l'élévation finale qui nous intéresse ici, c'est pourtant dans cette première ascension que se situe véritablement l'enjeu Borzagien du « *lift* ». Dans un unique travelling vertical nous voyons Chico et Diane grimper les escaliers, palier après palier, sans qu'aucune ellipse n'écourte cette montée.

Harry Oliver, décorateur du film, nous apprend que Borzage insista sur la verticalité absolue de l'élévation des futurs amants, élément qui n'était pas présent dans le scénario, et qui ne sera d'ailleurs pas repris par Henry King dix ans plus tard lors de sa propre adaptation de *L'Heure suprême*. Borzage désire cet unique travelling et cela malgré les complications techniques qu'il allait entraîner. Aucun studio n'était alors capable d'accueillir un immeuble de 7 étages, il fallut donc le construire en deux parties, de 4 et 3 paliers, et créer le raccord par trucage.¹⁰ Pourquoi une telle insistance sur l'élévation verticale des héros ? Le carton faisant office d'exergue au film nous met sur la piste. Il évoque une échelle : « *Pour ceux qui désirent l'escalader, il existe une échelle conduisant des bas-fonds au ciel, des égouts aux étoiles. L'échelle du courage* ». Cet escalier est donc une échelle, qui mène au paradis, telle que le déclara Diana, émerveillée par la mansarde de Chico. Et lui de répliquer que s'il travaille dans les égouts, il habite près des étoiles. C'est une échelle qui s'élève jusqu'au ciel, une échelle céleste dont le réalisateur désirait la présence concrète à l'image, et cela au prix d'une mise à nu des artifices de studio, artifices d'un immeuble factice dont la caméra peut à loisir traverser les sols et plafonds. Le travelling vertical révèle ainsi cette échelle dont chaque palier s'avoue être un barreau. Mais déjouant ainsi ses propres fictions, l'image semble paradoxalement en produire une nouvelle, une fiction originaire et machinique, une auto-fiction fondamentale dans laquelle le travelling se joue en image de cinéma.

¹⁰ Cf. DUMONT H., *Franck Borzage – Sarastro à Hollywood*, op. cit., pp. 121-122.

Car à bien y regarder, ce travelling produit à la fois une échelle et s'auto-réalise comme pellicule cinématographique. Chaque palier peut en effet être compris à la fois comme échelon et comme intervalle d'un photogramme en train de disparaître, d'un photogramme en train de naître sous les pas de ce couple en devenir, bref d'une pellicule qui doucement se déroule au gré de cette ascension. L'élévation est donc le fait même d'une image cinématographique. Cette « poussée vers le haut » qui doit avoir lieu à la fin du film peut déjà être saisie comme le mouvement nécessaire et perpétuel du film lui-même. La pellicule est donc une échelle céleste que les corps empruntent, une échelle qui ne cesse de s'enfoncer par la force des corps qui la montent.

Le thème de l'échelle céleste n'est pas une invention borzagienne, loin de là. Il se réfère en réalité, directement ou indirectement, à une production iconographique abondante durant tout le Moyen-âge. La source commune de toutes ses représentations étant l'épisode du rêve de Jacob dans le Livre de la Genèse : « Et il rêva qu'il y avait une échelle reposant sur la terre et dont l'autre extrémité atteignait le ciel ; et il aperçut les anges de Dieu qui la montaient et la descendaient. »¹¹ L'échelle des anges deviendra bientôt celle que les hommes doivent emprunter pour atteindre à la divinité.¹² L'échelle est l'intermédiaire, l'intervalle reliant le ciel à la terre. Comme le souligne Christian Heck, historien de l'art et auteur d'un ouvrage de référence sur l'échelle céleste, l'ascension n'est pas sans danger, de nombreux textes médiévaux le soulignent¹³, il ne faut jamais cesser de « regarder vers le haut »¹⁴ sous peine de tomber de l'échelle, sous l'appel des tentations mondaines. C'est précisément l'un des mots d'ordre de Chico : « Never look down, always look up ! » rappelle-t-il à Diane lorsqu'elle est prise de vertige. Ordre qu'elle appliquera à la lettre lorsqu'elle osera emprunter la simple planche servant à relier les deux toits d'immeubles, une planche étrangement échelonnée d'ailleurs. Mais regarder en bas ne signifie pas chuter moralement pour Borzage. S'il conserve les symboles de l'iconographie chrétienne, il n'en conserve cependant pas l'esprit. L'enjeu de son image est tout autre. Les corps qui regardent en bas chutent hors de la pellicule, s'extrayant illusoirement d'un visible qui ne cesse, lui, de s'élever : tout comme Tim dans *Lucky star*, blessé aux jambes durant la guerre et qui tente de remarcher. Il chute

¹¹ Livre de la Genèse (28 : 12).

¹² Notamment via la Règle de Saint Benoît. Cf. Heck C., *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, Champs, 1997.

¹³ Tel Boèce dans *Consolation de la philosophie* : « Car si on laisse son regard se tourner vers l'antré du Tartare, ce qu'on a de précieux avec soi, on le perd en regardant en dessous de nous ». Dante également dans *La divine comédie* « Entrez, mais je vous avertis que celui qui regarde en arrière doit sortir ». Cf. HECK C., *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, op.cit., p. 245.

¹⁴ HECK C., *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, op. cit., p. 246.

dans l'obscurité, hors du champ éclairé, hors de la visibilité claire de l'image. Le regard au sol, Tim semble abandonner. Un corps qui chute est un corps qui renonce au déroulement de la pellicule en tant que construction du visible, un visible auquel le corps dénie alors tout devenir, proclamant son achèvement. La caméra bascule en plongée sur ce corps au sol : comme si l'image avait poursuivi son élévation sans lui, comme si elle l'observait, déjà un échelon plus haut. Comme si cet achèvement du visible, volontaire ou résigné n'était qu'illusoire.

Car la chute signifie d'abord l'illusion d'une totale maîtrise du visible. Tel Gino dans *Street Angel* posant un regard fixe et hargneux sur Angela, son ancienne promise. Il apprend qu'elle a été arrêtée pour prostitution. Gino est désillusionné : il a découvert derrière les apparences d'une « fausse » et merveilleuse image d'Angela sa « véritable » image, « l'âme de démon derrière le visage d'ange » tel qu'il le dit lui-même. Sans ciller, il avance ses mains vers elle pour l'étrangler. Il a les yeux figés, les gestes raides, il est littéralement fixé sur la nature d'Angela, elle n'est plus à ses yeux qu'un photogramme inerte et définitif. L'absence de paupière, les gestes crispés pourraient aisément nous faire penser à certains corps de l'expressionnisme allemand. Borzage fut sans doute influencé par ce mouvement de par sa rencontre avec Murnau. Murnau faisait lui aussi partie à l'époque de l'écurie de la Fox, il était présent lors du tournage de *L'Heure suprême* et, inversement, Borzage ne perdait pas une occasion d'être sur le tournage de *Sunrise*, sur les recommandations de la Fox qui désirait que tous ses réalisateurs découvrent les secrets du prodige allemand. Dans *Street Angel* plus particulièrement, que Hervé Dumont, grand spécialiste de Borzage, qualifie du « film hollywoodien le plus allemand »¹⁵, on retrouve l'influence stylistique de l'expressionnisme, celles des ombres qui animent et dessinent les surfaces et volumes. Certains attitudes, certains plans en sont presque des répliques, tel celui de la rencontre fortuite entre les deux héros perdus dans la brume du port de Naples. L'attitude de Gino y est, me semble-t-il, une référence claire au vampire *Nosferatu*¹⁶.

Mais l'influence n'est pas uniquement stylistique : au travers de leurs gestes crispés, de leurs yeux exorbités, les corps de *Nosferatu* et de Gino partagent un même désir, sont pris d'une même folie : d'un désir fou que leur image fixe demeure immuable, que le photogramme qui les constitue soit définitif. Leurs yeux ne cillent pas, marquant le refus d'une quelconque

¹⁵ DUMONT H., *Franck Borzage-Sarastro à Hollywood*, op.cit., p. 130.

¹⁶ Une référence à la tentative de meurtre de *Sunrise* peut également être perçue.

négativité, le refus du moindre intervalle, de la moindre remise en cause ou remise en mouvement du visible, le refus d'une nouvelle image à construire. Pour ces corps, le visible est constitué, une fois pour toutes, une image fixe collée sur la rétine.

Mais une différence notable existe cependant entre l'image borzagienne et l'expressionnisme allemand. Si Nosferatu meurt finalement dans le creux de cette fixité qu'il s'est constitué, les corps borzagiens connaissent tous au contraire cette fameuse « poussée vers le haut ». Gino, réalisant soudain qu'il se trouve dans une église, lève les yeux et reconnaît le portrait d'Angela qu'il avait peint. Le portrait s'est lentement métamorphosé au cours du film : vendu à un antiquaire pour une bouchée de pain, ce dernier a fait appel à un faussaire pour le refaçonner en un tableau de maître renaissant représentant une Vierge auréolée. Ce tableau soi-disant perdu a été ensuite revendu à prix d'or à l'Eglise napolitaine. La fixité du regard de Gino doit désormais faire face à une image qui n'a cessé de changer, qui n'a cessé de s'élever, une image autonome qui a été repeinte, retravaillée mais qui pourtant, loin de tout critère de vérité ou de fausseté, est toujours une image d'Angela, une nouvelle image qui désormais le regarde d'en haut. La caméra effectue en effet un raccord subjectif, offrant le point de vue du portrait en plongée sur la chute de Gino, chute qui est révélée par ce décalage même. Le corps est face à l'échelle du visible, il doit admettre des intervalles, admettre le mouvement de l'image, lui qui pensait son cadre et celui de sa peinture, immuables. Il est obligé d'admettre que ce qui cadre est précisément un échelon, c'est-à-dire une prise sur le photogramme suivant, l'annonce d'un dépassement.

Les films de Borzage qui réalisent tous au travers de leur achèvement cette « poussée vers le haut » parviendraient-ils finalement, telle l'échelle céleste, à monter jusqu'au ciel ? Comme le fait très justement remarquer Christian Heck, l'échelle possède une constante mesure qui demeure toujours insuffisante ; elle s'avère, selon les théologiens du Moyen-âge, incapable d'atteindre l'infini et l'éternité du ciel. Le ciel ne peut s'apparenter ni à la continuation de l'espace, ni à la prolongation du temps.

« La difficulté réside dans la différence de nature entre le moyen et la fin. Une échelle possède un échelon final. Or il ne peut y avoir d'échelon final dans la montée vers l'absolu. Une échelle se compose d'échelons, de divisions en degrés matériels et mesurables. Or le but est un espace non-mesurable. Comment relier deux mondes qui ne sont pas du même ordre ? »¹⁷

¹⁷ HECK C., *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, op. cit., p. 241.

Les corps n'atteignent avec l'échelle « que » le septième ciel. Si les échelles célestes possèdent pour la plupart dans l'iconographie chrétienne sept échelons, les textes rappellent sans cesse la nécessité d'un huitième, un échelon paradoxal, l'octave, un échelon de l'accomplissement qui rompt avec tous les autres, un impossible échelon de la vie éternelle.¹⁸ Ce huitième et inaccessible degré vient marquer le changement de nature, la rupture nécessaire pour atteindre à un autre ordre de réalité. L'image s'élève de par son cadre, mais parce qu'elle est cadrée, elle ne peut précisément pas prétendre à l'infini. L'ascension est donc vaine et l'accès impossible mais il faut continuer à monter. Comme l'affirmait de manière sibylline Maître Eckhart, il n'est pas « d'accès dans la lumière de Dieu », pourtant « c'est une arrivée »¹⁹. L'échelle céleste est un intervalle entre ciel et terre mais un intervalle qui ne se dépasse jamais dans rien. Mais alors où mène cette échelle? Christian Heck nous offre malgré lui un indice:

« Dans l'iconographie religieuse, l'échelle céleste s'appuie bien sur le sol, mais sa partie supérieure, au contraire de ce qui se passe dans le monde que nous connaissons est dressée dans les airs, sans autre appui que le ciel. L'image porte ainsi en elle-même l'affirmation que le ciel n'est pas le vide, mais qu'il possède une réalité tangible. [...] Si l'échelle tient sans tomber, simplement dressée dans les airs entre terre et ciel, c'est que l'espace qu'elle atteint à son extrémité supérieure est aussi substantiel que le sol sur lequel elle repose. »²⁰

Et Christian Heck de conclure que le ciel possède aux yeux des iconographes médiévaux une « réalité invisible »²¹. Sans contredire le travail remarquable et fondamental que Heck a effectué, je voudrais simplement poser une nuance, qui n'avait sans doute pas d'intérêt dans le cadre de sa propre recherche, mais qui nous intéressera particulièrement dans le cas de l'image borzagienne. Visuellement, les échelles célestes de l'iconographie chrétienne ne s'élèvent pas à proprement parler dans un invisible, elles reposent et s'appuient presque toujours sur le bord des nuages, nuages inondés de lumière, nuages parfois auratiques, revêtant alors le caractère de nimbe autour de la personne du Christ accueillant les bienheureux grimpeurs. Et c'est précisément sur le bord des nuages que semble s'achever, ou plutôt s'interrompre les films de Borzage.

¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 244.

¹⁹ Cf. HECK C., *L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel*, op. cit., p.241.

²⁰ *Ibid.*, p.12.

²¹ *Idem.*

L'échelle borzagienne mène en effet au septième ciel, dans cette mansarde où le couple, à nouveau réuni, s'enlace. Un rayon de lumière vient soudain baigner cette étreinte. Un rayon de lumière qui n'a pas ici un rôle de révélation ; cette lumière ne révèle rien, au contraire elle floute l'image. Elle s'introduit tel un nuage de poussière pour estomper les contours, pour effacer toute profondeur. Cette lumière poussiéreuse floute pour annoncer le seuil d'une éternité. Cette élévation perpétuelle de la pellicule semble donc atteindre ultimement ces nuages qui bordent le ciel, ce flou auratique et paradoxal qui enveloppe et clôturé l'inclôturable divin. La pellicule se termine à la frontière de l'infini. L'image joue de ce paradoxe du seuil tout en demeurant dans le cadre ; l'échelon chez Borzage côtoie toujours le nuage. Ses films s'affichent comme autant de réflexions de l'image sur cette double limite. L'image est cadrée et « nuée », elle est bordée et au bord de l'infini : que ce soit dans le plan final de *Lucky Star*, où la neige endosse ce rôle de flouteur, dans *Street Angel* où la brume finit par envelopper le couple, ou encore dans *Three Comrades* où l'espace et le temps s'estompent au point que les morts se joignent en surimpression à leurs amis dans un décor désertique et abstrait.

Borzage respecte à la lettre les conventions du mélodrame. Au point que l'effet de placage, l'intervention d'un *deus ex machina* si souvent décriée dans les mélodrames classiques est exacerbée dans ses films. Il n'y avait effectivement aucune issue au récit de *L'heure suprême*, et cependant nous assistons à un *happy ending*. Une fin si heureuse qu'elle semble même hors de propos, lorsque Chico littéralement ressuscité profère déjà qu'il ne peut rester aveugle et même qu'il ne mourra jamais ! Une fin si heureuse que le hasard, même aidé de la coïncidence, n'aurait pu suffire. Borzage exacerbe la convention mélodramatique au point que cette fin ne possède plus rien de conventionnel. Cette fin n'est pas conventionnelle, elle se fiche du vraisemblable, elle est tout bonnement miraculeuse. Elle ne ferme le récit que par la force d'une plus grande ouverture, celle qui ouvre à l'éternité et qui baigne l'image finale. L'intervention divine, sous cette forme poussiéreuse, est effectivement ce qui vient à la fois clôturer et ouvrir avec une amplitude plus grande encore le récit borzagien. Ce flou lumineux est ce qui ultimement provoque la clôture, mais il est aussi précisément ce qui provoque la nécessaire relance d'une image qui ne peut plus désormais être la dernière. Elle est floue, le visible y est toujours en travail. Tout comme l'échelle, la pellicule possède une fin et ne peut pourtant en posséder.