

J'ai personnellement adoré ce film, pourtant imparfait techniquement parlant (adolescent, j'adorais les films imparfaits, "aux couleurs de daltonien", d'un parfait inconnu, nommé Almodovar). Pourquoi ? Parce que c'est un film percutant.

Un chef d'œuvre fait maison : *La Fiancée de Jérôme Bosch* de Vincent Mengin-Lecreux

par Alessio Moretti



La Fiancée de Jérôme Bosch, vidéo, Vincent Mengin-Lecreux.

Un film de génie

C'est un chef d'œuvre. Par sa structure il me rappelle ce que l'on appela jadis le "théâtre total" (Artaud), la volonté efficace, je dis bien "efficace", d'être tout de suite et réellement dans l'élément vital de l'art intempestif (et éternel). Artaud y arrivait du fait de sa déchirante schizophrénie. Or, l'essence de cette réalisation filmique tient, à mon sens, à une certaine thématisation et pratique

de la folie, qui, justement, relève du grand art (je parierais, pour ma part, que l'auteur connaît la folie de près). Ce film ne paye pas d'obole aux contraintes commerciales de notre temps. Il n'est pas fait pour passer en salle. Il appartient à un autre monde que celui, tragi-comique, d'Hollywood. Et, plus étonnant, il n'est pas non plus un "film parisien". Pas fait pour passer en salle, ce film restera dans l'histoire – il passera donc encore et encore dans certaines salles (savantes) ! Car il expérimente, comme cela ne se fait plus (assez). Il offre des contemplations.

Il s'agit d'un "documentaire-torsion"

Le film se présente d'abord comme une sorte de documentaire sur la vie (et l'œuvre) de Jérôme Bosch (v.1450-1516), le célèbre peintre flamand (l'auteur du film est lui aussi peintre, ce point est essentiel). Ce "documentaire" se révèle toutefois très rapidement assez étrange de ce point de vue. Il porte, d'une part, une énigme, de par son titre, *La fiancée* de Jérôme Bosch (qui est la fiancée ? pourquoi s'intéresser à elle ?). Et, en sens inverse, il déclare d'emblée vouloir instaurer une analogie explicite entre l'œuvre majeure de Bosch, *le Jardin des délices* (un triptyque fantastique, conservé de nos jours au musée du Prado, à Madrid) et le "jardin du L.A.C." (*), la demeure bien réelle de l'artiste réunionnais, un luxuriant jardin-labyrinthe, amplement présent dans le film, construit pour être une fusion efficace entre lieu de vie et objet d'art. A quoi ce lien explicite instauré entre les deux jardins (l'un sacré, l'autre profane) dès les débuts du film peut-il servir ? A deux choses au moins, je crois : (1) à trouver, pour ainsi dire, les clefs du "cœur" de Bosch (par une empathie déformante mais puissante, à la Nietzsche, cf. La naissance de la tragédie – Mengin peut

pénétrer dans le jardin des délices car il crée et fait vivre le jardin du L.A.C.) et (2) à rendre le mot artistique de Bosch (un mot qui touche à la "folie") vivant, par la bouche créatrice de Mengin-Lecreux : l'enjeu est en sorte, par delà le temps (l'art n'est-il pas intempéstif ?), d'être Jérôme Bosch. Vincent Mengin, par son film, est Jérôme Bosch (entendons nous : il est, comme Bosch, génie créateur habité par une exploration folle, porteuse d'un inaudible prophétisme).

Pour ce qui est de sa réalisation, le film est, disions nous, familial. Au sens suivant : les actrices, parfois obscènes, qui le peuplent (même Bosch est joué par une femme) sont des proches du peintre réunionnais : des amies de Mengin, pour jouer les "fiancées" de Bosch (en fait des prosopopées de vices : luxure, paresse, etc.) et la propre fille de l'auteur pour jouer Bosch (Aurélien Mengin joue également le narrateur, sorte de parque ou pythie-voyante, distribuant de temps à autre divers objets rituels sur un mandala-œil qui ouvre et clôt le film – en fait un œil de caméléon). Si l'on ajoute que la musique (à mon sens impressionnante – elle fait un peu écho à celle très belle des films de Greenaway) est composée par le fils de l'auteur (Pablo), tout cela, ajouté au fait déjà mentionné que le lieu omniprésent de l'action filmique est le jardin du L.A.C., l'habitation réelle du metteur en scène, fait qu'il s'agit véritablement d'une production artisanale-familiale. Attention : je vois en cela non pas une tare technique, mais un signe du lien très fort que l'auteur instaure entre son œuvre et sa vie (mutatis mutandis, Pasolini et bien d'autres en faisaient de même).

Revenons sur l'analogie. Nous disions plus haut que le film se déclare d'emblée placé à l'enseigne de celle-ci : Mengin sive Bosch (jardin des délices sive jardin du L.A.C.). Nous pouvons, suivant le film, préciser ainsi cette analogie construite : dans les deux cas – ainsi

Il y va du thème de la folie (mais laquelle au juste ?)

l'explique la narratrice-parque – il s'agit de se laisser guider par les "détails", abandonnant l'idée d'une logique d'ensemble. *Le Jardin des Délices* est un fourre-tout visuel, le jardin du L.A.C. (1) est un labyrinthe savant de plantes et d'œuvres d'art, détruisant d'emblée toute tentation de surplomb panoptique hégémonique. Le détail doit être maître. C'est ce que dit le dicton allemand : Der Teufel liegt im Detail, le diable (lisez : l'énergie de l'étrange) se trouve dans les détails. Cette «logique du détail» se retrouve au fond dans le film lui-même tout entier : à qui l'on peut reprocher l'absence d'une claire narration, mais qui en réalité raconte plein de choses (sur le tout...) par la foule de ses détails, picturaux en leur facture, à la fois simples (naturels) et troublants. Soit dit en passant, on sent, visuellement, la virtuosité imaginaire et chromatique de l'auteur, peintre – et de multiples citations (fines) de tableaux semblent ainsi peupler de manière magique, car réellement incarnée, non mécanique, plusieurs scènes du film : Dali, Léonard, le Douanier Rousseau, Ernst, Delvaux ... (là aussi un dialogue vivant, tordu avec les "morts").

Il s'agit donc selon moi d'un «documentaire-torsion», en ce sens que l'auteur n'a aucun scrupule à déformer comme bon lui semble l'élément historique et pictural de départ (Bosch) : en quoi, nous y reviendrons plus loin, l'œuvre de Mengin est véritablement onirique et folle (un art réservé à peu d'artistes).

S'il fait œuvre, le thème de la folie est toutefois assez complexe. On peut dire, il me semble, qu'il existe au moins trois différentes formes (ou univers) de folie : clinique (au sens des psychoses : schizophrénie, paranoïa, maniaco-dépression, ...), existentielle (au sens des désarrois philosophiques : la pensée tragique, ou sa trahison chrétienne), esthétique (au sens de l'accès, troublant par sa puissance, à l'onirisme).

Pour ce qui est de la folie esthétique, Jérôme Bosch fait véritablement des peintures folles. A plusieurs titres. Par exemple, *Le jardin des Délices* (1504) représente paradis, purgatoire et enfer. Un thème religieux classique (Bosch peint pour l'église). Pourtant, il le fait de manière époustouflante : Bosch y peint en toute innocence (surtout dans le purgatoire) des "détails" naïfs qui sont des bombes visuelles : des obscénités sans malice, des associations de corps (nus) et de situations incroyables, des possibilités sexuelles (parfois zoomorphes) inouïes, C'est cette folie (décriée par Bosch ? ou bien dévorée des ses yeux ?) qui méduse l'auteur du film. Il part de là, de la réalité visuelle de ce tableau incroyable. Mais il faut également rappeler que, par delà le génie de Bosch (son onirisme visuel inégalé), cet intérêt participe à vrai dire un peu d'un thème propre à l'époque (la Renaissance), celui de la folie comme chiffre paradoxal de l'existence – et pour certains de la foi ("credo quia absurdum"). Un peu plus tard ce sera le thème de *La nef des fous*. C'est dans ce contexte, où la folie fut une exploration rhétorique, que Mengin convoque, dans la bouche de son Bosch transfiguré (féminisé), Erasme de Rotterdam, l'auteur célèbre de *l'Eloge*

de la folie (1511). De lui sont de nombreuses magnifiques phrases que l'auteur met dans la bouche de sa fille-Bosch.

Pour ce qui est de la folie clinique (la folie douloureuse), un élément esthétique majeur du film, les caméléons (le jardin réel de Mengin semble en être richement peuplé), me suggère (fortement) une ligne inquiétante de lecture : elle relie, telle une longue langue gluante, le personnage filmique de Bosch, dont le regard saccadé et maquillé est délibérément caméléontique, et la triste mais prophétique schizophrénie (celle d'Artaud, par exemple, mais aussi de Pessoa ou de Joyce), que la faculté extrême de mimétisme de cet animal suggère analogiquement (on fait une œuvre pour s'étayer par delà sa déficience de structure subjective).

Pour ce qui est de la folie existentielle, ce thème de la folie prend ici, à mon sens, toute son ampleur si on le relie à l'élément, mentionné plus haut, de l'empathie historique déformante (Mengin sive Bosch). Car Nietzsche (à qui Artaud fait écho sur ce point, lorsqu'il théorise le théâtre total) nous apprend deux choses (apparemment bien retenues, ou redécouvertes, par Mengin) : que l'historien (la posture historienne – "ne surtout pas déformer le Bosch historique") risque, par son souci castrateur d'exacitude maniacale, de stériliser notre rapport au passé (cf. Deuxième Considération inactuelle) ; et, d'autre part, qu'une lecture «sauvage» mais inspirée (comme Mengin sur Bosch), point trop historienne, de la tragédie grecque nous en livre, comme secret (comme la pierre précieuse à l'intérieur du silène, dit le film dans un autre contexte), la découverte du tragique comme possibilité d'intensité maximale (exaltante) offerte à l'existence ("la tragédie est devant nous, et non derrière"). De ce point de vue, le fait que Mengin explore les méandres vivants-mortels de la folie-tragique (le bouleversant

final du film, avec ses animaux morts-vivants, témoigne de cela) par une identification-torsion à Bosch ("Je m'appelle Jérôme Bosch. Je suis peintre") révèle une grande cohérence du propos filmique : c'est une même chose, sous des apparences bariolées, qui est explorée de bout à bout : la créativité inscrite dans la folie courageusement reconnue.

Ainsi, l'existence est vue par ce Bosch comme une terrible ambivalence, entre autres celle entre la condamnation de la folie du plaisir (une condamnation de "l'insigne folie du sexe féminin") et le vibrant hommage rendu au plaisir (et au féminin), qui seul justifie la peine de vivre (Mengin-Bosch cite en ce sens Sophocle). Bosch (splendidement joué par une femme !) fustige et adule la "faiblesse-force" du sexe féminin. Même le Christ, dont Mengin représente la cène, le supplice et l'état crucifié, est joué par une femme (au sourire troublant). L'ambivalence obscène-innocente de certains éléments de cette représentation (le thème christique est traité avec irrévérence créatrice, étonnante d'innocence) font des visions "religieuses" de ce film de purs fragments de rêve (inassignable – pas de Providence !). La place du féminin et du religieux sont ultérieurement complexifiés par l'exposition "documentaire" du mariage de raison de Bosch, lui ayant assuré, au moyen d'une épouse aisée, une existence artistique inhabituellement indépendante. «Bosch était malin» est-il dit. L'être-caméléon semble donc pouvoir également concerner la disposition sociale et l'apparente soumission au religieux (camouflage pratique). Je serais pour ma part tenté de voir ainsi, par ce caméléon obsédant, dans l'interrogation sur l'apôtre maudit ("Judas, Judas") propre à l'épisode, d'une incroyable beauté simple, de la cène, la forme de l'horrible trahison du tragique par le christianisme. A Mengin de nous dire (un jour, j'espère, je lui demanderai) si le cri de Bosch, animal au



La Fiancée de Jérôme Bosch, vidéo, Vincent Mengin-Lecreux.

milieu des cadavres d'animaux, est celui du Christ rendant l'âme, ou, comme je préfère (à chacun ses démons, ou détails), celui de Nietzsche perdant la raison à Turin face à un cheval battu.

Ça nous plonge dans le psychisme et l'existence humaine

"Je crois avoir loué la folie d'une manière pas tout à fait folle". Cette phrase étonnante, dite à plusieurs reprises, et martelée vers la fin du film (Bosch-femme se dandine, avec des yeux de braise, sur un arrière-fond cataclysmique), caractérise assez bien le film lui-même à mes yeux. Il a parlé d'un sujet réputé "informe" (la

folie) d'une manière, en réalité, très construite (pas informe). Pour être un accès aux abîmes, la folie n'est pas pour autant une mince affaire... Cette considération que je fais là n'est pas gratuite : la question de la structure propre à la folie (aussi bien celle clinique, qu'existentielle, qu'esthétique) constitue l'objet d'une série de recherches sérieuses de la part de différents groupes de spécialistes. Sans m'attarder sur ce point, je renvoie, principalement, aux études remarquables de Ignacio Matte Blanco (1908-1995) – *The Unconscious as infinite sets. An essay in bi-logic* –, qui a donné un modèle formel convaincant (indépendant de celui de Lacan) des axiomes métapsychologiques de la psychanalyse (et donc de l'inconscient, onirique et/ou psychopathologique) en termes de "bi-logique". Cette approche apporterait beaucoup de lumières sur l'œuvre

de Mengin en ce qu'elle dispose d'instruments conceptuels pour penser ce qui me semble en constituer l'élément clef : l'étonnement face à la coïncidence, que l'on croyait indue, d'éléments inconciliables. La Folie palpable dont nous parle Mengin-Bosch me semble être celle de la perception de la "vie-mort" (cf. le caméléon final) : c'est la folie des identifications incroyables, des coïncidences insoutenables, la logique de l'écartèlement dyonisiaque. Et le triste chiffre de notre pourtant glorieuse existence. La preuve finale – dans cet univers tout conjectural de la critique artistique, où je m'aventure aujourd'hui témérairement – en est à mes yeux le tout dernier élément du film, la terre jetée sur l'œil (du spectateur) pour enterrer Bosch : nous sommes Bosch, comme lui, nous vivants, sommes désormais déjà morts. Matte Blanco permet de comprendre quelque peu cette logique profonde que Mengin ne fait que constater et exprimer. Et il donne(ra)it des moyens de comprendre plus clairement le très grand talent artistique de ce dernier (cf. Réflexions sur la création artistique.)

La fiancée de Jérôme Bosch", je répondrai, en me trompant sans doute, que c'est en fait une chaleureuse, vivifiante mais mortelle épouse : la météoricité (l'être-météore) de qui, acceptant de brûler, veut (et va) devenir encre, peinture ou idée. Mengin est en train de brûler.

(1) L.A.C. : Lieu d'Art Contemporain, Saint-Pierre, Île de la Réunion, www.palais7portes.com

L'auteur tient à remercier tous ceux avec qui il a discuté de ce film : Julien Clauss, Paul-Victor Duquaire, Ga-Young Fichet-Lee, NG, Triny Prada, Nathalie Pueyo, Ulla Rousse, Gabriel Soucheyre et, en particulier, Odile Gheysens.

© Alessio Moretti,
Turbulences vidéo # 56, juillet 2007

Un film à voir, une météoricité à épouser

En conclusion, je dirai, par delà ce que j'ai pu écrire (des conjectures), que ce film est absolument à voir et à écouter (pour qui aime le génie, et en a besoin comme de l'air). Il vit de sa vie propre, et cette Vie est contagieuse. Mauvais par certains (petits) côtés (comme les titres), il est excellent (et époustoufflant) par d'autres. À l'énigme de départ, "qui est

pour en savoir plus :
<http://tinyurl.com/nn4vrr>