

Qualifié de « *plus grand film du plus grand auteur de films* » par Éric Rohmer, *Tabou* est le [dernier film](#) du prestigieux réalisateur allemand Friedrich Wilhelm Murnau. Sorti en 1931, cet enchantement esthétique à l'histoire déchirante reste d'une inégalable fraîcheur et continue d'interroger sur la question de l'émancipation des corps et des esprits.

Rares sont les réalisateurs dont on peut dire que chacun de leurs films est légendaire. Tel est le cas de Murnau. Du chef-d'œuvre *L'Aurore* en passant par *Nosferatu* ou le *Dernier des Hommes* qui rejoint le panthéon du cinéma aux côtés de *Citizen Kane*, tous les films du maître du muet réussissent le pari d'être des bijoux artistiques. *Tabou* ne fait pas exception à la règle. Pour quelles raisons alors reste-t-il unique ou, devrait-on plutôt dire, « encore plus unique » que les autres œuvres de Murnau ?

Tout d'abord, il s'agit du dernier film du grand réalisateur. Mais, pour autant, on ne saurait le qualifier d'œuvre testamentaire car Murnau est décédé dans un accident de la route une semaine avant sa sortie et envisageait sûrement de réaliser d'autres pépites. En revanche, on peut affirmer que Murnau lègue, comme ultime cadeau, un concentré de son talent inestimable. Les nombreuses légendes qui entourent *Tabou* ont également participé à la création du mythe.

Pour comprendre ce point, il faut rappeler que le film se déroule à Bora-Bora et a été tourné sur place, avec des autochtones qui jouent leurs propres rôles. Une originalité pour l'époque, qui doit être soulignée. Or, les équipes de tournage ont été accusées d'avoir contrevenu aux règles très précises de la tribu, en profanant sans le vouloir des lieux sacrés. Elles auraient même été maudites par le chamane et chef Hitu (qui joue son propre rôle, là encore.) Toutes ces rumeurs ont contribué à épaissir la dimension dramatique du film qui en porte déjà tous les éléments possibles et imaginables.

De plus, au cœur de cette « *Bora Bora intemporelle* »¹, l'histoire – un amour contrarié et impossible entre une jeune fille destinée à devenir prêtresse (Reri) et ainsi déclarée « taboue » et un jeune pêcheur (Matahi) – touche profondément le spectateur par son universalité. Dans une analyse intitulée « Mythes et colonies dans l'Allemagne de Weimar »², Catherine Repussard estime que Murnau dépasse « *la production d'un simple film exotique, pour le rendre universellement valable, et conférer au 'grand nulle part des mers du Sud', le sens de 'partout dans le monde' [...]* Murnau a délibérément choisi de produire un film muet, alors que le cinéma parlant tendait déjà à s'imposer, en vue de lui conférer une valeur plus universelle, hors du temps, et ainsi de tous les temps. [...] *L'histoire que racontent Murnau et Flaherty dans ce film dépasse un cadre et un lieu, elle est universelle et toujours recommencée* », à l'image des couples mythiques au destin tragique comme Roméo et Juliette.

En outre, dans ce film, Murnau se déleste du costume expressionniste qu'on tend à lui faire constamment endosser pour proposer une esthétique beaucoup plus naturelle. D'ailleurs, pour Emmanuel Siety, la patte expressionniste de Murnau doit être largement relativisée. L'auteur rappelle, dans la lignée de Rohmer qui affirmait que le réalisateur était « *le moins expressionniste des cinéastes allemands* », qu'on peut suivre aisément la piste naturaliste de Murnau. En premier lieu, le cadre de *Tabou*, dans le Pacifique, est révélateur de ce naturalisme et de ce refus d'un traitement artificiel :

« *Murnau est aussi celui qui, si l'on en croit Robert Herlth, défie son équipe en ces termes : 'Tout ce que vous faites ici dans un décor artificiel, un jour je le ferai en décors naturels'. C'est effectivement ce qui s'est passé à Bora-Bora avec*

*Tabou. Cette phrase de défi nous aide à comprendre que Murnau ne joue à aucun moment la nature contre le studio [...] L'imagination créatrice de Murnau se coulait dans la nature de Bora-Bora.*³ »

Ensuite, la conception des corps mise en œuvre dans le film illustre, selon Emmanuel Siety, la « *sensualité tragique* » de *Tabou*. Témoigne aussi d'une visée naturaliste l'apparition de l'héroïne qui peut être assimilée à « *une naissance de Vénus, au moment où Reri naît au film en écartant les feuilles gigantesques qui la dissimulaient au regard* ».

Le Paradis qui caresse : l'amour et la nature

S'il fallait trouver des mots pour décrire la colonne vertébrale de *Tabou*, on pourrait affirmer qu'il s'agit d'un film des oppositions. En effet, l'œuvre entière repose sur un savant et fin jeu de contraires et de dichotomies qui contribuent à renforcer la richesse de l'œuvre. On observe par exemple une opposition entre nature et culture. « *Tourné entièrement dans une Bora Bora intemporelle, avec des acteurs polynésiens dans les rôles principaux, le scénario et la mise en scène reflètent certains des thèmes chers à Friedrich Wilhelm Murnau, comme l'innocence et le mythe du paradis perdu* »⁴, ajoutent Jessica De Largy Healy et Éric Wittersheim.

Le couple de héros représente à merveille l'innocence pétrie de sensualité et d'accord parfait avec la nature. Leur amour simple mais passionné touche à la fois au cœur – une impétuosité réciproque dans le partage du sentiment amoureux – et à la chair – avec des gros plans qui offrent des images sublimes, au fort potentiel charnel. Cette ardeur des sentiments et des corps se trouve exacerbée par un soleil de plomb et une lumière vive, presque aveuglante. Des audaces techniques coutumières dans le cinéma de Murnau qui contribuent à créer une bulle romantique autour du couple et à mettre avant l'incroyable vitalité de deux innocents bienheureux qui s'aiment au sein d'une nature toute puissante. Comme le note Emmanuel Siety, « *loin de Berlin, loin de Weimar, Éros a changé de camp : un bonheur des corps est devenu possible* »⁵. L'osmose entre les protagonistes est telle que les regards énamourés, le jeu brillant et juste des acteurs, leur gestuelle éloquente, se passent de nombreux cartons. D'ailleurs, on en compte très peu dans le film. On croirait presque assister à un long poème épique, entre fatalité, romantisme et lutte.

Le Paradis perdu : la société qui cadenasse

En face, la culture qui porte en germe la graine de la perversion, la « perte » du paradis, est matérialisée par la tribu et en particulier le chamane Hitu qui poursuit les amants pour les empêcher d'être ensemble. On ne peut dès lors s'empêcher de déceler chez Murnau un plaidoyer pour le libre arbitre, la liberté et l'émancipation. Si l'oppression d'une collectivité qui enferme les individus n'est absolument pas l'apanage d'une civilisation dite primitive (et se retrouve dans bien des civilisations modernes), elle est cependant décuplée par les règles et les codes de la société tribale dans laquelle évoluent les héros. En effet, pour Catherine Repussard, « *il y a quelque chose de menaçant pour l'homme dans les 'cultures de la nature'. L'immuabilité est source d'oppression de sorte que toute velléité de changement ne peut que se solder par la destruction, la mort* »⁶.

Le fonctionnement tribal du village implique une verticalité et une subordination qui n'admettent aucune résistance et supposent un acquiescement perpétuel et un rassemblement sans concessions autour de la figure d'Hitu, le chef. Chaque membre a tacitement accepté de se dépouiller de sa liberté au profit d'une sécurité relative au sein de la tribu. Ainsi, Hitu a-t-il usé de son pouvoir et de la violence symbolique qui va de pair avec son statut pour décréter le caractère intouchable de l'héroïne. Le couple voit alors son bonheur amoureux, combiné au bonheur d'appartenir pleinement à une nature bienveillante, brisé par une société et ses carcans culturels. C'est la bataille entre l'innocence originelle (le Paradis) où les corps et les cœurs ne sont pas entravés et la perte de liberté (le Paradis perdu) implacablement imposée par une société autoritaire.

Le couple, la Nature et l'Amour sont portés par des images d'un esthétisme presque irréel qui offre une grande dimension poétique, surtout pour l'époque. Le drame de l'amour impossible se joue sous un ciel éblouissant. Encore un jeu d'oppositions.

Un film féministe ?

On ne saurait faire parler un artiste mort. C'est pourquoi il est très difficile d'évaluer la dimension potentiellement féministe du film de Murnau. Chercher des messages qui répondraient à des problématiques féministes là où il n'y en a pas serait vain. Toutefois, *Tabou* offre un bon exemple du contrôle de la sexualité de la femme par la collectivité. Porteuse innée de la capacité de donner la vie, il faut alors lui opposer, dans une société patriarcale, un droit de regard, de veto et même un pouvoir de décision pour utiliser ce corps en fonction des intérêts religieux et reproductifs favorables à la collectivité. Pour l'historienne Sophie Bessis⁷, les religions « ont servi à sacraliser les injonctions à travers lesquelles s'exerce la domination patriarcale. Religions et coutumes étroitement mêlées, se renforçant l'une l'autre, ont ainsi édifié les appareils normatifs de domination. Toutes ont permis de légiférer sur le corps des femmes, enfermant ce dernier dans un corset d'obligations et d'interdits. »

S'ajoute à cela la diabolisation du sexe féminin et du plaisir charnel. Le jugement de l'intouchabilité religieuse qui s'abat sur Reri est d'une fatalité et d'une violence révoltantes en ce qu'elle ne doit son existence qu'à l'opinion sacralisée d'un homme. De façon quasiment transcendante, un jugement venu du chamane tombe sur sa personne sans qu'elle ait son mot à dire : elle est taboue. Ce concept de tabou, très bien décrit par Jacqueline Schaeffer⁸, pose la « question du sacré et de sa terreur, des tabous du toucher ou du nommer, entre l'humain et son au-delà ou son en deçà ». Et la psychanalyste d'ajouter : « Voici le cœur du tabou qui traverse les temps et les mœurs : la femme est tout à la fois 'autre', 'sexuelle', 'impure' et 'castratrice'. Le 'venin de la pucelle', cité par Freud, en témoigne. Il s'agit d'une terreur primaire. Les mesures d'évitement se portent aussi bien sur le toucher que sur le 'voir'. »

Reri ne s'appartient pas en tant que femme ; elle n'est que l'objet d'un grand plan des dieux. Privée de toute identité réelle, elle devient prisonnière d'une pureté construite de toutes pièces autour de la virginité. En effet, « loin d'être une simple définition anatomique, la virginité féminine renvoie à des normes sexuées visant la construction sociale d'un corps 'pur', sur le plan matériel et symbolique »⁹, comme l'explique Simona Tersigni.

Et c'est cette virginité - éternelle et inconditionnelle - qu'elle est supposée garder pour être

une bonne prêtresse. En cela, elle est censée dépasser le cadre purement terrestre au sein duquel évoluent ses semblables. Selon Thierry Sebbag, « *la virginité présentifie le fantasme d'un état inaugural, un état hors de l'atteinte du temps et de la mort qui inexorablement s'approche* »¹⁰.

Son amant, Matahi, est lui aussi privé de sa liberté de choix, à commencer par celui du rôle qu'il désire occuper auprès de la jeune femme. Le spectateur ressent de l'empathie pour lui, presque autant que pour Reri. Le film pourrait dès lors être qualifié de profondément féministe et humaniste. Mais Murnau semble décidé à apposer une chape de plomb sur ce qui pourrait être le récit d'une rébellion. La fuite des amants semble fatalement vouée à l'échec. L'utilisation de plans fixes où l'accent est mis sur les jeunes gens en mouvement participe à ce sentiment d'un « tourner en rond » inexorable. Comme deux souris prises au piège de la société. Et le refuge qu'ils pensent trouver – une île peuplée de Français colonisateurs –, n'est qu'un leurre, un miroir aux alouettes pour deux êtres inadaptés à la vie moderne, à ses rouages et à sa dépendance à l'argent. Leur amour si pur se heurte alors aux vicissitudes d'un quotidien où s'entremêlent trauderies et préoccupations terre à terre. Au-delà de l'histoire qui est contée, *Tabou* est profondément représentatif de la tension quasiment existentielle qui agite l'Allemagne des années 1930. La remise en cause, voire la crise de la toute-puissance et de l'infaillibilité des sociétés occidentales est alimentée par le mythe d'un retour à l'authenticité qui passerait par la Nature. En effet, « *ce dépassement de la modernité occidentale ainsi que l'idée de retour aux origines garante de l'épanouissement de la Germanité va de pair avec l'idée de sa corruption par la Modernité, notamment par l'accumulation de biens matériels qui corrompt toute forme de liberté*¹¹ », estime Catherine Repussard.

Comme évoqué plus haut, la crise d'une société occidentale déshumanisée ne trouve finalement aucune résolution dans la société tribale dans laquelle évoluent Reri et Matahi. Là réside le prodige de Murnau, celui de montrer que ni la société occidentale ni la société tribale ne permettent aux héros de s'émanciper. Les deux, renvoyés dos à dos, constituent une impasse et broient toute velléité d'indépendance. Catherine Repussard le précise bien : « *la modernité occidentale est certes corrompue et malsaine, mais la Tradition l'est tout autant. Toutes deux sont le fruit de croyances plus ou moins 'imaginées', entendons un ensemble de valeurs morales transmises et socialement codifiées.* »

Plus largement, le dernier film de Murnau interroge sur la quête d'absolu dans le sentiment amoureux, face à la contingence et aux aléas de l'existence. Combien de temps peut-on vivre d'amour et d'eau fraîche, en se nourrissant et en se repaissant du miracle amoureux ? Combien de temps le Paradis peut-il durer et surtout tenir bon face à la puissance de la tradition, à la violence de sociétés obtuses et/ou corruptrices ? Combien de temps l'amour de l'Autre peut-il suffire et perdurer, avant d'être écrasé par les carcans sociétaux, avant que les amants n'aient plus que l'odeur de la mer et de la passion brisée en guise de souvenirs ? Les pistes que dessine *Tabou* poussent à penser l'amour dans sa fragilité permanente et l'émancipation (y compris sentimentale et sexuelle) de l'individu comme une lutte perpétuelle.

références

références

- ↑ 1 Jessica De Largy Healy, Éric Wittersheim, « [Introduction. Le Pacifique au cinéma : représentations et réappropriations](#) », *Journal de la Société des Océanistes*, 2019/1 (n° 148), p. 5-22.

- ↑ **2** Catherine Repussard, « [Mythe et colonies dans l'Allemagne de Weimar](#) », *Recherches germaniques*, n° 48, 2018.
- Emmanuel Siety, « [Quel « isme » pour Murnau ?](#) », in J. Aumont, B. Benoliel (dir.), *Le cinéma expressionniste : De Caligari à Tim Burton*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 89-102.
- ↑ **3**
- ↑ **4** Jessica De Largy Healy, Éric Wittersheim, réf. cit.
- ↑ **5** Emmanuel Siety, réf. cit.
- ↑ **6** Catherine Repussard, réf. cit.
- Sophie Bessis, « [Le contrôle du corps des femmes à travers l'histoire. Essai de mise en perspective de la question de la santé sexuelle et reproductive des femmes dans le monde arabe](#) », *L'Année du Maghreb*, n° 17, 2017.
- ↑ **7**
- ↑ **8** Jacqueline Schaeffer, « [Le sexe féminin : entre tabou et interdit](#) », *Cahiers de psychologie clinique*, 2015/2 (n° 45), p. 41-75.
- ↑ **9** Simona Tersigni, « [Virginité](#) », dans : Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris, La Découverte, 2016, p. 701-712.
- ↑ **10** Thierry Sebbag, « [Virginité, virginité. De Gaïa à Marie...](#) », *Figures de la psychanalyse*, 2009/1 (n° 17), p. 161-178.
- ↑ **11** Catherine Repussard, réf. cit. *Ibid.* pour la citation suivante.