

La métaphysique au cinéma

Du même auteur aux Éditions Orizons

Vivre Rimbaud, Paris, Orizons, 2009.

Jünger et ses dieux : Rimbaud, Conrad, Melville, Paris, Orizons, 2011.

Françoise Hardy, pour un public majeur, Paris, Orizons, 2012.

Quatre adieux, Paris, Orizons, 2015.

Ce livre est paru avec le soutien de l'Unité de Recherche sur l'Histoire, les Langues, les Littératures et l'Interculturel (UR H.L.L.I., EA 4030) Université Littoral Côte d'Opale, Boulogne-sur-Mer.

Michel Arouimi

La métaphysique au cinéma

Orizons
2016

Introduction

Cet essai qui regroupe les analyses de plusieurs films comporte deux parties. D'abord les films impliquant la tradition judéo-chrétienne ; puis ceux qui concernent à divers degrés l'Orient, proche ou lointain. J'ai tâché d'articuler l'ensemble des analyses de la première partie en fonction de l'éthique des réalisateurs vis-à-vis des mythes judéo-chrétiens. Ces mythes sont finement remodelés dans *L'éclipse* d'Antonioni (1962), avec une nostalgie plus ingénue que celle de David Lynch dans *Lost Highway* (1995), où le mythe d'Abraham est l'objet d'une transposition moderniste. Il en va de même dans le film de Orlow Seunke *Pervola : Tracks in the snow* (1985) et dans celui, plus connu, de Gus van Sant, *Paranoid Park* (2007).

Ces films se rejoignent, outre leurs analogies esthétiques, par une aspiration diffuse à retrouver l'essence du sacré, au-delà de son déclin à notre époque. Un constat sans merci de ce déclin se dessine dans *Un conte de Noël* (2008), où Arnaud Desplechin s'en prend d'une certaine manière au destin du Christ, parmi d'autres figures bibliques, qui inspirent avec moins d'humour les premiers films commentés dans cet essai. Le thème de la schizophrénie — implicite chez Lynch, explicite chez Desplechin, se retrouve dans le film des réalisateurs autrichiens Veronika Franz et Severin Fiala, *Ich seh Ich seh*

(2014) qui, aux dernières images près, partage le pessimisme du film de Desplechin.

Ensuite sont évoqués des films où la crise du sacré est encore plus voyante : celle de l'islam, mais encore le bouddhisme, recadré par Gaspar Noé dans un univers fort peu spirituel. L'imagination de leurs réalisateurs est préoccupée par les grandes crises de l'histoire contemporaine que sont le terrorisme et les flux migratoires. Notamment dans les films de Jacques Annaud et Mohamed Rachid Benhadj, pourtant si dissemblables. Mais encore dans le film *Ni le ciel ni la terre* de Clément Cogitore (2015) qui, un peu malgré lui, et dans son effort pour remonter aux sources de la culture musulmane, s'enferme dans une fascination pour la mort où puise l'idéologie délétère du terrorisme. — Un danger mieux contourné par Xavier Durringer dans un film de télévision diffusé en 2016. L'inquiétude suggérée par ces crises s'accroît par leur pouvoir de hantise, dans des films où elles semblent être l'objet d'un déplacement quasi onirique, par exemple dans le film *Extinction* (2015) de Michel Angel Vinas.

À ces problèmes s'ajoutent les mutations de la société. Si la « théorie du genre » (un singulier révélateur de la vision indifférenciée des genres, défendue par cette théorie) semble hanter l'imagination de ces réalisateurs, les problèmes qu'elle soulève sont ceux de la violence interindividuelle (ou ethnique), parfois réduite aux dimensions d'un couple ; l'union en fût-elle impossible, comme dans le film *The Gard* de Peter Sattler (2014), dont l'intérêt est moins esthétique que sociologique. (De même dans *Les deux amis* de Louis Garrel, 2015.) Le lien de ces problèmes n'en reste pas moins souvent étranger à la réflexion consciente du réalisateur, guidé dans cette mise au jour par ses fantasmes les moins contrôlés, d'après certaine interprétation du film *Invincible* (2014), réalisé par Angelina Jolie.

Si le film de Gaspar Noé *Enter the void* (2010) est à première vue un délire onirique et violemment sensuel, on doit y apprécier une adaptation très rigoureuse du *Livre des Morts tibétain*. Le respect de ce modèle livresque accompagne, non sans paradoxe, la mise en scène d'une société gangrenée par ses vices. Cette ambiguïté rejoint le partage des autres réalisateurs entre la nostalgie du sacré et le simple constat de l'abandon dont il est l'objet dans notre monde.

Quelles que soient ces divergences, ces films qui sont autant de questions à ce qui survit de la métaphysique universelle, ont encore en commun le soin de leur construction : un reflet de l'Harmonie première ? Cette hypothèse entre elle-même dans les visées autocritiques de certains de ces films. On m'excusera d'avoir écarté de cet essai les références théoriques se rapportant au cinéma. De même pour les théories philosophiques ou métaphysiques qui imprègnent la pensée de certains de ces réalisateurs, et dont l'exposé aurait alourdi cette lecture qui n'a que l'ambition de faire sentir la survivance des mythes premiers dans le cinéma des dernières décennies.

I

Notre héritage abandonné

Antonioni

La Bourse en guise de temple

La culture personnelle d'Antonioni, dont les goûts littéraires sont pourtant si variés, ne recèle pas d'œuvres assez imprégnées de métaphysique (au sens des causes premières, et des mythes qui leur sont attachés), pour voir dans la poésie de ses films, et en particulier *L'éclipse* (1962), une illustration délibérée de ces mythes. Si ces derniers revivent magistralement dans le scénario et encore plus dans la plastique de ce film, Antonioni ne le doit qu'à son instinct : « Je fais des films instinctivement, avec mes tripes plus que dans ma tête. »¹

Dans l'esprit d'Antonioni, pourtant capable de s'abîmer dans le mystère d'un couvent visité (d'après ses témoignages personnels), cet instinct n'est pas une voie d'accès à la transcendance. Dans ses *Écrits*, les confidences du réalisateur portent la marque des préoccupations psychologiques un peu étroites de son époque. À propos de la « mort » de Dieu, Antonioni songe à Hemingway, avant de déclarer :

« Quand je contemple la nature, quand j'observe le ciel [...] la couleur des insectes [...] les étoiles, je ne sens pas le besoin de Dieu. Peut-être quand je ne pourrai plus observer et m'émerveiller, alors je

1. Michelangelo Antonioni, *Écrits*, Paris : Images Modernes, 2003, p. 86.

ne croirai plus en rien — peut-être pourrai-je avoir besoin de quelque chose d'autre. Mais je ne sais pas de quoi. »²

On se demande pourtant à quoi il croit au moment de ces aveux, suivis par cette phrase : « Tout ce que je sais c'est que nous sommes écrasés par un fatras idiot et usé — des habitudes, des coutumes [...] déjà mortes et passées. »

Ce mépris des coutumes, comme celui de Joseph Conrad, un des modèles littéraires d'Antonioni, n'est pas inconciliable avec une conscience du mystère qui irradie les formes de la création, trahi plus qu'il n'est réfléchi dans les dogmes religieux. En 1961, le cinéaste affirmait encore : « il y a une vieille morale, des mythes vieilliss, de vieilles conventions. Et nous savons qu'ils sont vieux et dépassés, mais pourtant nous les respectons. »³

Certes, les « mythes », dans cet aveu, n'ont pas le sens de ceux que révère le poète métaphysicien Maeterlinck, mentionné par Antonioni dans une autre interview. L'auteur de *L'oiseau bleu* aurait en effet approuvé l'instinct du cinéaste pour qui « les rochers eux-mêmes », dans une scène du film *La Notte* (1961), « prennent forme humaine »⁴. Et ce sont les aspects les plus spirituels de la pensée de Maeterlinck, convaincu du principe recteur de notre univers où tout est lié, que rejoint spontanément le regard du cinéaste. Pourtant ce dernier se réfère à Lucrèce, philosophe de la nature libre et sans maître, avant de résumer ainsi sa vision du monde : « Rien ne ressemble à soi-même dans ce monde où rien n'est stable. De stable il n'y a qu'une secrète violence qui subvertit toute chose. »⁵

Si cette « secrète violence » n'est pas spécifiée, presque toutes les images de *L'éclipse* en illustrent la présence. Et si la

2. *Ibid.*, p. 79.

3. *Ibid.*, p. 47.

4. *Ibid.*, p. 222.

5. *Ibid.*, p. 53.

transcendance est évacuée de ce tableau filmique (malgré certains détails du script, que je citerai plus loin), la symbolique du film exprime le drame de l'occultation du sacré, résultant de dispositions d'esprit que les personnages ne font que représenter.

Si Antonioni est très discret sur sa philosophie de la vie dans les interviews regroupés dans ses *Écrits*, un autre ensemble de textes — *Rien que des mensonges* (des projets de films qu'il n'a pu tourner) est plus parlant. Un de ces projets, « Au-delà des nuages », évoquant les suites d'un accident d'avion, révèle des dispositions mentales peu matérialistes. Parmi les débris de l'avion et de ses passagers, un vague policier aperçoit un petit agenda, dans lequel sont écrits les mots : « à quelle heure ? », dans « une écriture nerveuse qui fait penser à un pressentiment hallucinant. »⁶ Cette vision s'inscrit dans « un minuscule morceau de terre sans nom où continue ce jeu infini qu'il est interdit aux hommes de comprendre. » Et le poète de rêver à l'horizon, pas seulement celui que l'on voit, mais « cette ligne qui sépare notre monde de l'aire de gravitation du trou noir qui reste ainsi séparé du monde », avant d'évoquer « l'horizon extrême, l'horizon de tous les horizons au-delà duquel il n'y pas d'autres événements, il n'y a plus rien. »⁷ *L'éclipse* est un effort, pas seulement visuel, pour cerner cet horizon.

Dans « Ce corps de boue », autre scénario ébauché, Antonioni affirme à propos du journal d'une religieuse, qui lui a laissé une forte impression : « L'ascétisme ne m'intéresse absolument pas, l'irrationalité, si. Je ne crois pas que la raison puisse expliquer la réalité. De même qu'elle ne saurait expli-

6. Michelangelo Antonioni, *Rien que des mensonges* [Quel bowling sul Tevere], trad. Sibylle Zavriew, Paris : J.-C. Lattès, 1991 [1985], p. 14. « Je suis [...] un metteur en scène qui écrit, pas un écrivain » (*Ibid.*, p.157). Cet aveu est modeste, mais pas moins aveugle, d'après la qualité poétique éblouissante de certains textes de ce recueil.

7. *Ibid.*, p. 18-19.

quer la clôture [dans un couvent] »⁸. David Lynch ira plus loin dans ces intuitions, mais les films d'Antonioni, qui a lu Rudolf Steiner, font sentir les failles de la raison avec une subtilité qui devance celle du réalisateur de *Lost Highway*.

De tous les visages de Rome, Antonioni dans *L'éclipse* a certes choisi le moins attendu. Les nouveaux quartiers de la périphérie, dont l'anonymat est renforcé par des jardins sans caractère ou par un château d'eau de béton, sont le cadre approprié de l'échec sentimental dans lequel nous est proposée une variation sur le thème ou le mythe de l'unité rompue. Les espaces marginaux dans lesquels la ville se prolonge et s'annule, ne sont pas seulement l'image de la contradiction existentielle éprouvée par les personnages principaux. Ces espaces prennent le sens sacrificiel des lieux hors les murs, jadis réservés aux sacrifices religieux. Ce sens est d'ailleurs induit par le temple boursier (le temple d'Hadrien dans l'antiquité), lieu de multiples scènes.

Dans ce film, le rapport des amants présente un caractère dualiste, avec une savante interférence des rôles du prédateur et de la victime. L'architecture et le décor intérieur des immeubles où se déroule l'action semblent exprimer, par divers détails visuels, cette dualité. Des façades échafaudées ou des chantiers de construction — des lieux curieusement choisis pour les échanges ou les rendez-vous amoureux — illustrent les variations sentimentales, assimilées à une rénovation sacrificielle.

La présence de la végétation dans la plupart des scènes extérieures révèle un goût de l'hybride. Cette association de la nature et de l'artifice participe à l'esthétique de l'entre-deux, si diversifiée dans ce film. En accord avec le climat psychologique où les revirements des personnages dévalorisent leur

8. *Ibid.*, p. 41.

être, en même temps que l'objet changeant, surtout amoureux, de leurs préoccupations. Les deux partenaires amoureux ont vite fait de se défaire de leur précédente passion. Le nouvel amour vaut le précédent ; tous les êtres semblent interchangeables, et cette prise de conscience de l'héroïne ne l'éclaire pas sur son destin. Il manque à ces pratiques la nécessité et l'efficacité des sacrifices autour desquels le groupe humain, notamment dans la Rome antique, éprouvait son unité. La Rome violente et la Rome chrétienne sont ignorées par la caméra ; mais la Rome filmée par Antonioni manifeste l'essence commune de la violence et du sacré. Les barrières intérieures du temple boursier isolent et en même temps rassemblent les personnages, tandis que ses énormes colonnes, dans certaines images du film, séparent les amants.

La fissure de leur relation se voit symbolisée par le cadre même de la scène tournée au bord du fleuve, dans le même quartier de la ville, ou celle qui se déroule sur un terrain d'aviation. Leur contraste est d'ailleurs relatif. Le symbolisme dualiste de la rive du fleuve s'intensifie dans le terrain d'aviation, si l'on pense à Satan maître des vents dans ce film où les personnages, pour des raisons illusoirement divergentes, agissent comme des possédés. Le souffle des ventilateurs dans plusieurs scènes n'est pas moins parlant, eu égard à la cyclothymie, amoureuse ou financière. Peu après le début du film, le château d'eau dont la vue succède à une scène de rupture, exprime ce drame avec l'eau prisonnière du cône de béton qui s'érige sur un ciel sans profondeur, uniformément gris.

Le Nombre en lambeaux

L'Éclipse relate le parcours amoureux de Vittoria qui, dès le début du film, abandonne son fiancé (un intellectuel fortuné pour qui elle fait des traductions) sans pouvoir lui expliquer la raison de son désamour. Une seconde liaison, avec un jeune