

Le spirituel au cinéma II Un domaine marginal, le fantastique

Jean Leirens

Cinéma et Terre des hommes II
Number 47, 1966

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51738ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leirens, J. (1966). Le spirituel au cinéma II : un domaine marginal, le fantastique. *Séquences*, (47), 52–57.

2 - Un domaine marginal: le fantastique

Jean Leirens

Une fois encore, il n'est pas question de recenser la plupart des films qui pourraient figurer dans une histoire du fantastique à l'écran. Nul genre n'est d'ailleurs plus polyvalent : il peut aller des conventions les plus médiocres, les plus grossières à la représentation du sacré.

1. Poésie et surnaturel dans le cinéma japonais

Nous commencerons par une brève incursion dans le domaine du cinéma japonais où le fantastique atteint souvent une qualité remarquable et débouche parfois sur le surnaturel.

Le fantastique nippon réside essentiellement dans la juxtaposition de deux mondes : le nôtre et celui de l'au-delà.

La fréquence avec laquelle les morts apparaissent dans le cinéma japonais s'explique sans doute par la tradition du théâtre Nô où le personnage qui occupe le devant de la scène est le plus souvent un esprit évoqué par un second personnage qui se trouve en retrait.

Considérons tour à tour trois films. On sait que le sujet de *Rashomon* a été emprunté par Akira Kurosawa à un récit de Ryunosuke Akutagawa. Le thème central

Kwaidan,
de
Masaki
Kobayashi



en est un procès : un samouraï et sa jeune femme ont été attaqués par un bandit, lequel a violenté la seconde sous les yeux du mari. Du moins est-ce l'une des versions du récit, car chacun des participants ou des témoins de ce drame au cours duquel le samouraï a trouvé la mort—suicide ou assassinat ?— relate les faits à sa manière. Finalement, la vérité s'échappe comme dans une pièce de Pirandello et nous ne saurons jamais le fin mot de l'histoire. Ce qui intéresse notre propos, c'est que le témoignage du mort est invoqué grâce

à la magie : témoignage s'inscrivant d'ailleurs sur le même plan que celui des vivants. On a l'impression que le défunt ment ou déforme la vérité avec autant de mauvaise foi que la femme, le bandit ou le bûcheron qui prétend avoir assisté à la scène.

Rappelons à présent l'un des récits de *Kwaidan*, le film que Masaki Kobayashi a tiré, avec l'aide de son scénariste Yoko Misuki, des nouvelles de l'Anglais Lafcadio Hearn qui passa plusieurs années de sa vie au Japon et s'imprégna de la mentalité nipponne.

Dans cette nouvelle qui s'intitule *La Chevelure noire* (Illusion), nous voyons un jeune homme ambitieux qui abandonne sa femme pour s'en aller épouser la fille d'un haut fonctionnaire, mariage qui lui apportera la promotion sociale dont il rêvait. Mais la nouvelle épouse est orgueilleuse et tyrannique. Le jeune homme la quitte également pour revenir à son ancien foyer. Il y est accueilli avec beaucoup de tendresse par sa première épouse, mais le lendemain, au réveil, il n'est plus en présence que d'un squelette. Seule est restée vivante la chevelure de la femme qui poursuit l'aimé, s'enroule autour de son cou, provoquant la terreur du mari.

Nous retrouvons un thème assez proche dans l'admirable film de Kenji Mizoguchi, *Les Contes de la lune vague après la pluie*. L'un des personnages, au cours de ses pégrinations, rencontre une jeune femme pour laquelle il éprouve soudain une si vive passion qu'il abandonne tout pour vivre auprès d'elle. Le jour où il décide de rompre, femme et demeure s'évanouissent. L'homme retourne alors à son foyer et sa femme l'y accueille avec de grandes démonstrations de joie. Épuisé par une longue marche, le mari s'endort tandis que l'épouse vaque aux soins du ménage. Une fois de plus au réveil, l'épouse a disparu. Le mari décou-

vrira la tombe de celle-ci dans le jardin...

Ce n'est pas de manière tout arbitraire que j'ai réuni ces différents épisodes. S'ils se ressemblent—surtout le second et le troisième—par une même volonté d'introduire l'au-delà au sein de la vie quotidienne, leur valeur spirituelle est fort différente. Pour ce qui est de *Rashomon*, le témoignage du mort s'effectue sans éveiller en nous le sens du mystère. La magie ne dépasse pas ici le plan du marc de café, de l'astrologie ou de la nécromancie.

De même, l'épisode du retour du jeune homme à son premier foyer dans *Kwaidan* nous paraît assez artificiel. L'expressionnisme et le goût d'une certaine démesure, dans le chef-d'œuvre du réalisateur Masaki Kobayashi, expliquent peut-être l'adhésion réservée du spectateur (dans l'admirable récit du *Jeune homme aux oreilles arrachées*, Kobayashi accède en revanche à un fantastique d'une beaucoup plus grande authenticité).

Il est tout de même difficile de comprendre pourquoi nous sommes si peu sensibles à cet épisode alors que le passage à peu près similaire des *Contes de la lune vague après la pluie* recèle au contraire un tel pouvoir de rayonnement et une telle force de conviction. La raison

doit en être cherchée dans la profondeur poétique de la vision de Mizoguchi. Ce cinéaste—l'un des plus grands artistes de l'écran—a le don de conférer à ses images à la fois une singulière évidence et une délicatesse infinie. On dirait que, pour Mizoguchi, la vie est un songe. La densité poétique de ses images, leur coloration intérieure, le mystère qui en émane (comme si nous voyions la vie à travers un voile) apparentent ses films aux peintures des grands maîtres japonais. Il y a ici contamination latente entre deux univers plutôt qu'irruption du surnaturel dans le quotidien. Il serait intéressant d'étudier si les films de Mizoguchi ne sont pas imprégnés de philosophie bouddhique. La réalité et le rêve se confondent dans le monde des apparences. Tout est *maya*.

2. Le sens du sacrifice

Si le mystère peut déboucher sur une véritable spiritualité ouverte au surnaturel dans les films de Kenji Mizoguchi, on découvre aussi dans le cinéma japonais une autre forme de spiritualité plus proche de la doctrine chrétienne. On citera, à cet égard, la sérénité et la générosité des *Enfants d'Hiroshima* de Kaneto Shindo, le sacrifice des chevaliers au service des paysans dans *Les sept Samouraï* d'Akira Kurosawa, la démarche du

personnage en sursis de *Vivre* du même Kurosawa (personnage qui, on s'en souvient, n'ayant plus que quelques semaines à vivre, se réfugie d'abord dans le tourbillon des plaisirs et découvre ensuite que le véritable sens de l'existence réside dans l'altruisme) et la quête du héros de *La Harpe birmane* de Kon Ichikawa qui, après s'être déguisé en bonze pour fuir les désastres de la guerre, se consacre à donner une sépulture aux corps des victimes de la tuerie qui jalonnent sa route.

3. Marienbad ou la part de l'invisible

On s'étonnera peut-être de voir nommer à présent *L'Année dernière à Marienbad*. Non que le film d'Alain Resnais et Robbe-Grillet ne s'inscrive de plein droit dans le domaine du fantastique. Mais ce fantastique introduit-il à une véritable spiritualité? Le film ne témoigne-t-il pas au contraire de cette négation de toutes les valeurs qui caractérise une partie importante de l'art contemporain? Certes, on retrouve dans ce film plusieurs des thèmes du nouveau cinéma et du nouveau roman. Énumérons: volonté de désintégration qui concerne à la fois la personne, l'espace et le temps (délibérément ou non, les auteurs semblent vouloir illustrer le prin-

cipe kantien qui fait de l'espace et du temps les formes à priori de la sensibilité); le présent et le passé tendent à se confondre dans une durée discontinue où s'ombrent logique et chronologie; l'identité des personnages se révèle fragile et précaire dans la mesure précisément où leur mémoire est en question (la mémoire assurant la permanence de l'être); thème de la non-communication qui résulte logiquement de la perte de l'identité; thème de la mort qui pèse sur tout le film notamment sous forme de symboles divers. D'une manière générale, on pourrait fort bien considérer *Marienbad* comme une oeuvre symptomatique du discredit dans lequel sont tombées les valeurs de la raison, de l'intelligence, de la conscience chez les tenants de la nouvelle école. Ici aussi la vie est un songe. L'existence est hantée par l'absurde et le néant.

Et pourtant...

Et pourtant, il me paraît impossible de ne pas ressentir la présence de ces valeurs dans leur *absence* même. Il ne s'agit pas de jouer sur les mots, mais d'éprouver toute la profondeur mystérieuse du film, de se rendre attentif à la part invisible qu'il recèle. De même que la nature de l'eau n'est d'une certaine manière pleinement expérimentée que dans le désert, de même les valeurs spirituelles ont peut-être

besoin du vide pour se laisser mieux pressentir. L'oeuvre de Kafka rayonne d'une spiritualité intense bien qu'aucune valeur n'y soit jamais désignée et qu'on s'y meuve presque exclusivement sur un plan phénoménologique. Je crois qu'il en va de même dans le film d'Alain Resnais. A cet égard, très importante est l'impression de malaise que le spectateur ressent tout au long de la projection. Ce malaise est provoqué par le sentiment d'incertitude au sujet de la signification des images du film. Comment savoir si les images qui évoquent le passé (l'année dernière...) matérialisent réellement un souvenir ou si nous sommes en présence d'une simple image mentale résultant d'une association de pensées? Comment savoir s'il existe un plan "objectif" et un plan "subjectif" ou si tout se joue aux différents étages d'une même subjectivité? Comment savoir si le film reflète la conscience de l'homme ou de la femme (ou alternativement)? Car un personnage peut voir et se *voir vu*. Certaines images représentent manifestement des fantasmes (multiplication et substitution d'objets: les allumettes, les photographies...). Mais nous ne sommes pas assurés pour autant que les autres images présentent une garantie de réalité. D'autre part, tout le film possède un caractère onirique: les personnages

se meuvent avec une lenteur hiératique, ils glissent plutôt qu'ils ne marchent. Ils ont l'aspect de fantômes. Lorsqu'ils dansent, leurs mouvements se réduisent à une sorte de balancement. La caméra les fige parfois dans une immobilité complète. Ils semblent à la fois dans plusieurs lieux et plusieurs temps : à la continuité dramatique se substitue une discontinuité onirique. Les mouvements de la caméra ont d'ailleurs le poli et le moelleux qui sont spécifiques du rêve. Nous sommes dans un univers privé de pesanteur où chuchotements, paroles et bruits ont une sonorité qui rappellent la lumière que nous transmettent des astres morts depuis des millénaires. Parfois, cette errance monotone fait place à des ébauches d'actes ou de drames (amour, crime, accident) qui sont soulignés par une accélération du mouvement.

Par contraste avec cette impression de fragilité, d'incertitude, ce qu'on pourrait appeler l'organisa-

tion interne du film manifeste au contraire une rigueur et une cohérence remarquables. Entre les différentes images, entre les différentes scènes qui composent *L'Année dernière à Marienbad*, il n'y a pas seulement un rapport de succession, mais comme l'ébauche d'un système de gravitation. Certaines images s'attirent, d'autres se repoussent, elles se chassent ou se contaminent et tout le film semble pivoter autour d'un axe invisible.

De là cette impression à la fois d'irréalité et de nécessité qui émane du film. Contradiction qui lui donne sa dialectique interne et son mystère. Le spectateur, pour peu qu'il ne se laisse pas emprisonner dans ces jeux de miroir, sent bien que l'essentiel peut-être lui échappe. *L'Année dernière à Marienbad* est l'une de ces oeuvres branchées sur l'invisible et dont il faut contempler le dessin "en creux". Peut-être alors comprendra-t-on que loin de s'apparenter à l'auberge espagnole, elle nous met en présence de l'indicible.

L'Année dernière à Marienbad, d'Alain Resnais

