

MYTHOPOÏETIQUE ET CINEMA CONTEMPORAIN.

Trois cas de l'Est Européen : *Les Harmonies Werckmeister* (B.Tarr, 2000),
Terminus Paradis (L.Pintilie, 1998), *Le retour* (A. Zviagintsev, 2003)

Mrs.Dominique Nasta

Université Libre de Bruxelles

dnasta@ulb.ac.be

ABSTRACT:

La dimension apocalyptique en tant qu'entreprise poïétique au sens aristotélicien, ne date pas d'hier dans le domaine cinématographique. Ses rapports avec les Mythes fondateurs, mais également avec la mythologie d'inspiration biblique n'a cessé d'alimenter aussi bien le cinéma « auteuriste » que celui plus accessible, du cinéma de genre.

Une mutation intéressante s'opère néanmoins dans le cinéma contemporain d'Europe de l'Est. Il s'agit d'une ré-appropriation des thématiques mythiques liées à la Fin comme principe poïétique générateur d'histoires aux ramifications multiples. Cette ré-appropriation a des conséquences novatrices, débouchant sur des modes discursifs peu courants. Il y a notamment, une oscillation constante entre la simplicité organique de certains récits initiatiques (dominés par l'utilisation du noir et blanc, le recours aux plans-tableaux, une musique minimaliste, des dialogues elliptiques) et la volonté de complexifier les seuils de la réception spectatorielle. Deux conséquences s'en suivent. L'une, discursive, pourrait marquer les limites du bon usage du postmoderne. L'autre, sociologique, vise le « Zeitgeist » et semble livrer une interrogation des plus stimulantes : où trouver les nouveaux repères de la création dans un monde libéré du joug totalitaire mais hanté inlassablement par le spectre de la Fin ? Le survol des trois œuvres cinématographiques représentatives aura pour but d'illustrer cette mutation par le biais de la *triple mimèsis* telle que l'envisage Paul Ricoeur : la *préfiguration*, la *configuration* et la *refiguration*.

MYTHOPOÏETIQUE ET CINEMA CONTEMPORAIN:

Trois cas de l'est europeen.

Préambule

Comme il est de coutume à l'aube d'un nouveau millénaire, théories et prédictions en tout genre ne cessent d'annoncer la fin du cinéma, ou du moins d'un certain cinéma, à travers l'accomplissent de l'effroyable paradoxe du regard anéanti qu'entraîne, à de nombreux niveaux du devenir sociétal, la prolifération du « trop-plein » d'images, ultime résultat de l'entropie informationnelle. Il suffit à cet égard de citer le titre du dernier brûlot de l'écrivain-polémiste Stéphane Zagdanski, *La mort dans l'œil*.¹ Compte tenu du caractère inévitable de telles dérives millénaristes, il est d'autant plus stimulant de constater que de nombreux cinéastes contemporains prouvent le contraire : ils sont les « gardiens » d'une ère nouvelle enfantée dans la douleur, dans les débris d'un monde où l'on ne cesse d'interroger le sens des agencements d'images au sein d'une histoire, mais aussi de l'Histoire avec un grand H.

Mon argumentaire portera sur trois cinéastes issus d'une Europe post-totalitaire et dès lors doublement concernés – d'un point de vue esthétique et socio-historique- par la mise en place de nouveaux dispositifs de narration cinématographique : il s'agit notamment de l'hongrois désormais célèbre Béla Tarr, du vétéran du cinéma roumain Lucian Pintilie, revenu au cinéma en 1990 après un long exil forcé en France, et du jeune russe Andreï Zviaguintsev, Lion d'Or à Venise en 2003 pour son opéra prima. Trois films représentatifs tenteront d'illustrer mon propos. Au cas où l'infrastructure analytique s'avère pertinente, elle pourrait s'appliquer à d'autres cinéastes évoluant ou ayant évolué dans le même contexte socio-esthétique. Par ailleurs, trois concepts décelables dans chacun des films articuleront mon parcours analytique : le processus de **Création** cinématographique dans sa dimension **Poïétique**, le **Mythe** et ses extensions symboliques et l'acception tripartite de la **Mimèsis** aristotélicienne.

1.« In my end is my beginning »

¹ S.Zagdanski, *La mort dans l'œil – Critique du cinéma comme vision, domination, falsification, éradication, fascination, manipulation, dévastation, usurpation*, Paris : Maren Sell Editeurs, 2004.

Le parcours semé d'embûches des cinéastes de l'ancien Bloc communiste aura implicitement contribué à façonner de leur aura de martyrs, de combattants désespérés pour une cause des plus nobles, la liberté de création. Les retards de diffusion et la censure subis par les films d'un Tarkovski ou d'un Paradjanov en ex-URSS, ceux des figures de proue du Printemps de Prague tels Jan Nemec, ou encore du roumain Lucian Pintilie dont *La Reconstitution* (1969), (film phare de toute une génération ayant connu sa véritable première vingt ans après sa réalisation), n'ont fait que confirmer la nécessité imminente d'un changement : les tiroirs verrouillés de chefs d'œuvres réservés aux circuits fermés des festivals occidentaux ont finalement été ouverts à l'aube des années 90.

Toutefois, au sein de la grande majorité les films de l'Est européen sortis après la Chute du Mur, la fin des totalitarismes ne s'est pas traduite cinématographiquement par une embellie soudaine et radicale, mais, à l'instar d'une réalité socio-économique et géo-politique des plus incertaines, par un « désenchantement » scénaristique doublé d'un pessimisme syntaxique virant systématiquement vers le sordide violent et vulgaire, loin des métaphores hautement allégoriques et des envolées lyriques qui ont fait la notoriété de certains de leurs illustres prédécesseurs. L'embellie ne semble s'être dessinée qu'une dizaine d'années plus tard, d'une façon extrêmement subtile, presque sournoise. En paraphrasant la fameuse citation qui précède la fin des *Four Quartets* de T.S.Eliot « mon commencement est dans ma fin » on pourrait dire que le début d'une nouvelle manière de concevoir le récit cinématographique se manifeste à l'intérieur d'histoires ayant comme sous-texte, comme charpente, la dimension apocalyptique, thématifiée, au sens large.²

Dans la plupart des films de Béla Tarr, de *Damnation* (1987) en passant par *Satantago* (1994) jusqu'au troisième élément du tryptique, *Les Harmonies Werckmeister* (2000) les personnages, leur chronotope (espace/temps), les phénomènes naturels ainsi que les éléments sonores augurent une situation terminale imminente, inscrite néanmoins d'un point de vue esthétique dans un cadre cyclique, un éternel retour au juste équilibre des êtres et des choses. Ainsi, vers la fin des *Harmonies Werckmeister*, le

² T.S.Eliot, *Four Quartets*, London : Faber and Faber, 1959.

héros principal lit un texte révélateur au beau milieu d'un hôpital dévasté : « Il aimerait que tout ici soit ruine, parce que dans la ruine, toute construction est incluse ». Lucian Pintilie semble aussi abonder dans le même sens, et ceci dès *La Reconstitution* (1969) malgré l'abyme forcé de vingt ans qui le sépare des films ultérieurs. Dans *Le Chêne* (1994) une Roumanie exsangue massacre des enfants innocents et badine avec les cendres d'anciens dignitaires du régime, refusant d'enfanter des individus « normalisés ». Dans *Trop tard* (1996) un mort-vivant dévore les mineurs au fond d'un tunnel sans issue et dans *Terminus Paradis* (1998) un jeune porcher se venge sur un monde en déliquescence à coup de chars et de mitraillages sauvages.³ Le cas de Andreï Zvianguintsev, dont *Le Retour* est le premier film, est différent tout en s'inscrivant dans la même stratégie. Sa démarche est plutôt post-apocalyptique, elle suit en quelque sorte le travail de « démiurge » de Tarkovski, tout en s'en détachant d'une manière assez nette. Renvoyant à l'étymologie du grec *apokalupsis*, ce qui apparaît dans le récit comme une 'révélation' un retour à l'ordre élémentaire des choses, à travers la réapparition mystérieuse d'un père absent depuis douze ans, s'avère être en fin de récit un fantôme, un rêve d'enfant issu de la vision d'une photo retrouvée. La « petite apocalypse » est sans doute celle des enfants, meurtris par l'absence et la mort accidentelle et brutale du père, mais enrichis par une initiation des plus inexplicables à travers un voyage sur une île déserte.⁴

Dans quelle mesure peut-on établir un lien entre l'acte de création cinématographique et la matière de ces récits au demeurant peu enclins à un renouvellement quelconque ? Critiques, historiens et exégètes ont avancé la thèse, surtout pour ce qui est de l'œuvre de Béla Tarr, conçue en étroite collaboration avec le romancier-scénariste László Krasznahorkay, d'une tentative de sublimation de la sombre réalité post-communiste par le filtre d'un esthétisme des plus codifiés, avec un recours systématique à la pellicule en noir et blanc, dé-chromatisée, et par des plans-séquences dont la longueur défie toute volonté d'explicitation.⁵ Dans le cas de Pintilie, l'hyperréalisme

³ C.Silvestri & G.Spagnoletti, *Lucian Pintilie : guardare in faccia il male*, Pesaro : Fondazione Pesaro Novo Cinema, 2004.

⁴ D.Nasta, « Le regard apocalyptique : vers une poétique de la révélation ». In : *Recherches poétiques*, Printemps 1998, n°7, pp.50-57.

⁵ J.Valkola, « L'esthétique visuelle de Béla Tarr ». In : *Théorème – Cinéma hongrois, le temps et l'histoire*, 2003, n°7, pp. 181-190.

représentationnel de scènes où la violence atteint son paroxysme a été mis en rapport avec le désespoir d'un créateur profondément marqué par l'exil et la censure, souhaitant crier haut et fort combien le mal est consubstantiel d'une nation pervertie par le totalitarisme. Enfin, pour ce qui est du débutant Zvianguintsev, une double dynamique interprétative a été mise en place. D'une part il y a eu le rapprochement avec le « père » absent de toutes les Russies, celui dont le retour aux allures messianiques est figuré pour ensuite être totalement remis en question. D'autre part il s'agirait d'une hantise – moins probable mais assez répandue - du spectre stalinien de l'autorité paternelle, qui brime les personnalités en ne laissant aucune liberté à ses fils.⁶

Toutefois, ce qui semble apparenter *Les Harmonies Werckmeister*, *Terminus Paradis* et *Le Retour* est un changement radical dans la dynamique du **regard** au sens large, ce que Pintilie appelle dans l'entretien accompagnant la version DVD de son film, « un changement d'optique ».⁷ L'Histoire avec un grand H ainsi que la réalité quotidienne se retrouvent transfigurées par une inversion des plus paradoxales. C'est en montrant et en annonçant d'entrée en jeu la dévastation, la violence, la mort et son mystère que ces créateurs proposent, par l'intermédiaire d'un ou de plusieurs personnages, une nouvelle manière de concevoir la fiction cinématographique et ses extensions stylistiques.

2. Proximité du Mythe

Dans son récent ouvrage « *La Proximité et la question de la souffrance humaine* », Lambros Couloubaritsis souligne à quel point « de nombreux Mythes situent la souffrance comme conséquence d'un mal radical » et impliquent une re-figuration, voire une transfiguration du sujet après sa « défiguration ».⁸ Il donne comme exemple le cas de la chanteuse française Barbara, vilain petit canard aux yeux des autres dans son enfance, qui va littéralement renaître à travers sa reconnaissance par la chanson. Ce genre d'extension des prémisses mythiques dans le quotidien n'est plus l'apanage

⁶ Moland Fengkov, « Le retour ». On line : <http://www.plume-noire.com/cinema/critiques/leretour.html>

⁷ « La leçon de cinéma de Lucian Pintilie ». In DVD « L'Après midi d'un tortionnaire / La Reconstitution / Trop tard / Terminus paradis », MK2 éditions, 2004.

⁸ L.Couloubaritsis, *La Proximité et la question de la souffrance humaine*, Bruxelles : Editions Ousia, 2005, pp. 413-416, 482-299.

de la littérature, car depuis plus d'un siècle il a envahi la toile écranique. Couloubaritsis fait aussi remarquer comment, suite aux travaux essentiels de Paul Ricoeur, le « muthos » aristotélicien, l'agencement des faits en vision du monde, acquiert un caractère opératoire et peut composer des intrigues hiérarchisées dans le temps. C'est aussi abonder dans le sens des théories de Lévy-Strauss. Pour ce dernier « un mythe se rapporte toujours à des événements passés mais sa valeur intrinsèque provient du fait que les événements forment une structure permanente ».⁹ La nécessité d'une telle mise au point théorique s'explique par le fait que la substance narrative des trois films analysés ci-dessus est étroitement liée aux Mythes, qu'ils soient d'origine biblique, cosmogonique ou d'inspiration greco-latine. Ce que Lévy-Strauss appelle « des mythes arbitraires, se reproduisant avec les mêmes caractères dans diverses régions du monde ».¹⁰ Le jeune Valushka des *Harmonies Werckmeister*, facteur, idiot du village visionnaire, met en scène au début du film dans un séquence matricielle, à travers une chorégraphie cosmogonique qu'il commente au beau milieu d'un bistrot sordide, l'univers et l'éclipse du soleil caché par la lune. Plus tard, le même Valushka se rend sur la place du village afin de faire connaissance avec l'attraction du moment, une énorme baleine dont l'œil magnifié scrute l'univers en silence : dans le mythe indo-européen de Jonas, la baleine et son ventre signifient la mort initiatique, la sortie équivalra donc à une nouvelle naissance.¹¹ Quant au titre du film, il fait référence à Andreas Werckmeister, théoricien contemporain de Bach ayant proposé des harmonies impures, « en divisant le système de l'octave en douze unités égales, sans battements ».¹² « Il faut restituer » dit Monsieur Eszter, l'un des personnages, à Valushka, « les droits de l'accord naturel » dans la lignée du mythe pythagorique prônant l'harmonie des accords originels.

Le porcher « assassin » par amour de *Terminus Paradis*, dont la première apparition n'est autre que sa mort « en direct », commente en voix over à plusieurs reprises un épisode mythique. Pintilie l'envisage comme un prolongement du « *Livre de Job* », à travers la ressemblance et la proximité avec l'être déshumanisé, variante bestiale de

⁹ C. Lévy-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1958, p.231.

¹⁰ C.Lévy-Strauss, op.cit., p.229.

¹¹ J. Chevalier & A.Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris :Robert Laffont, 1987, pp.102-103.

¹² V.Malauza, « Les naufragés de l'idéal ». In : *Cahiers du cinéma*, Février 2003, n°576, pp.80-81.

l'espèce porcine.¹³ « Il n'y a pas d'animal plus malin que le cochon » dit Mitu, « quand Satan a été chassé par le fils de l'homme, c'est parmi les cochons qu'il s'est caché ». Enfin, malgré les réticences émises par Zvianguintsev quant à un déchiffrement quelconque des origines du *Retour*, on ne peut pas ne pas clairement déceler dans toute une série d'attitudes de ce revenant mystérieux qui partage le pain et le vin lors du premier repas familial, qui évoque à plusieurs reprises la durée des trois jours comme mesure du temps initiatique, et dont le corps inanimé flottera sur les eaux, une assimilation à la figure du Christ. La figuration dans la religion orthodoxe de ce dernier a toujours été aussi surdéterminée que celle de la Vierge. Par ailleurs, certains critiques ont qualifié Zvianguintsev d'Homère « de toutes les Russies », faisant suite aux déclarations du cinéaste à propos d'un récit post-homérique.¹⁴ Il s'agit des « Théogonies », poèmes épiques mettant en scène un possible fils d'Ulysse, Théogonos, sorte de pré Œdipe. Ignorant l'identité de son père, il le tue par erreur lors d'un affrontement sur l'île où il était censé le retrouver.

A ce stade, on peut se demander quel est le mécanisme qui sous-tend une entreprise cinématographique où le temps de l'Histoire, celui de la narration cinématographique et le temps mythique peuvent co-exister dans une nouvelle optique créative ? La réponse se trouve, me semble-t-il du côté de la dynamique représentationnelle qu'englobe la **Mimèsis** aristotélicienne.

3. Tripartition mimétique

Aussi bien Ricoeur que Couloubaritsis opèrent une relecture de la pensée mythique sous l'angle d'une tripartition de l'agir mimétique.¹⁵ La mimèsis ne peut se résumer uniquement à la représentation par l'imitation, elle fait surgir l'universel par un travail en trois étapes. **La préfiguration**, ou la première mimèsis, annonce la fiction greffée sur une réalité immédiate : dans le cas de notre corpus il s'agit de la réalité post-communiste, à laquelle est rattachée une intrigue de type collectif ou individuel. **La**

¹³ Cfr « La leçon de cinéma de Lucian Pintilie », op.cit.

¹⁴ Pierre Murat, « L'Homère de toutes les Russies ». In : *Télérama*, 29 Novembre 2003, n°2811 ; Pascale Clark, *Interview d'Andrei Zvianguintsev*. In « Tam Tam etc », France Inter, 25 Novembre 2003.

¹⁵ L.Couloubaritsis, *Aux origines de la philosophie européenne : de la pensée archaïque au néo-platonisme*, Bruxelles : De Boeck Université, 2000, pp.51-56. P.Ricoeur, *Temps et récit I : l'intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil, 1983, pp.69-80 & 105-114.

configuration, ou la deuxième mimèsis ordonne les éléments du discours comme bon lui semble, en y intercalant des renvois **mythiques**, en abolissant les limites de la narration traditionnelle par des extensions, des suspensions ou des anticipations temporelles. Le temps cosmologique et le temps subjectif (commentaires et visions subjectives) encadrent ainsi le temps humain intermédiaire, celui des actions immédiates et violentes. Dans *Les Harmonies Werckmeister*, les épisodes mythiques de l'éclipse narrée par le jeune facteur, ainsi que celui de la confrontation avec l'œil monstrueux de la baleine, sont suivis par un massacre collectif d'une cruauté inouïe, rappelant les épurations ethniques de Bosnie, selon l'avis même du cinéaste. *Terminus Paradis* s'ouvre, à l'instar de *La Reconstitution*, sur « le terminus » du film, une chasse à l'homme violente qui vire vers l'absurde lorsque un militaire est tué par erreur. Toutefois, Pintilie n'hésitera pas à nous livrer à la fin du film une deuxième variante de cette action, celle où s'accomplit l'oxymore « terminus=paradis ». La mort du héros sera un recommencement pour sa bien-aimée qui porte leur enfant au beau milieu d'un champ de blé inondé par le soleil, leur « fenêtre pour aller au ciel ». Malgré la simplicité déconcertante de son intrigue, *Le Retour* est peut-être le film où la configuration mimétique est la plus difficile à appréhender, car elle garde intacte la logique du secret, du mystère non-résolu. L'histoire du père ré-apparu brusquement, après une bagarre enfantine autour d'un plongeur, se déroule sur les sept jours du calendrier-semaine. Néanmoins, lors de sa chute fatale du haut d'un même plongeur, on réalise à quel point il s'agit d'une configuration de motifs symétriques, véhiculée dans une temporalité littéralement suspendue au fil du mystère. Ainsi, une photo confirmant l'apparence du père rassure les enfants au début du récit (« c'est bien lui » s'exclament-ils après l'avoir déniché à l'intérieur d'un vieux livre de gravures à connotation biblique) mais les déconcerte à la fin car sur la même photo le père n'y est plus.

Last but not least, on aboutit à **la refiguration**, troisième mimèsis, celle où la démarche du cinéaste, son travail « poïétique » doit pouvoir trouver un écho auprès de ceux qui le reçoivent. Dans *Le Temps raconté*, troisième volet de *Temps et récit*, Ricoeur réactualise la dichotomie connaissance/jouissance qui dans son acception philosophique est d'abord associée à l'« aïsthésis », la réception purement esthétique,

pour aboutir en fin de compte à la « catharsis » où séduction et pure illusion laissent la place à une morale, à un apprentissage de type particulier.¹⁶ Si le corpus filmique dont il a été question plus haut relève clairement du cinéma d'auteur et exige de la part du spectateur averti un travail interprétatif assez ardu, il n'en demeure pas moins que ces mêmes œuvres ont rencontré un succès non seulement critique mais aussi public assez important. Ceci s'explique précisément par le caractère tout à fait novateur de la matière filmique qu'ils donnent à voir et au travers des personnages auxquels ils délèguent le même rôle de « visionnaires ».

4. « *Comme un retour aux temps héroïques* »

Dans un entretien accordé au journal français « Libération », le cinéaste américain Gus Van Sant souligne à quel point la vision des films de Béla Tarr a suscité en lui la volonté de repenser le langage cinématographique dans son historicité (muet, parlant, moderne, postmoderne) : il aboutit à la conclusion selon laquelle Tarr serait un transfigurateur de la réalité proche des grands conteurs de l'antiquité, ceux des « temps héroïques », à l'aide d'outils purement cinématographiques.¹⁷ La façon organique d'appréhender une narration de type apocalyptique à travers l'utilisation du noir et blanc, des longs plans-séquence, des mouvements de caméra arbitraires, « non-accompagnés » est doublée d'une matérialité « tarkovskienne » dans la vision de la nature et de ses quatre éléments. Il y a également un retour manifeste au plans-tableaux surcadrés de la grande époque du muet et à une bande-son qui privilégie l'usage ponctuatif de la musique dans le plus pur esprit des modernes.¹⁸

Si Tarr se situe plutôt du côté de l'aïsthésis, de par l'invitation à contempler et d'appréhender la transformation d'un réel en universel mythique, Pintilie et Zviagintsev invitent clairement à une réception de type cathartique, liée à un double processus perceptuel : le plaisir, la jouissance face à l'émotion pure que dégagent des personnages par l'intensité de leur vécu immédiat, n'a d'égal que le sentiment d'une leçon universelle. Ainsi, dans *Terminus Paradis*, les amoureux en cavale, cachés dans

¹⁶ P.Ricoeur, *Temps et récit III : le temps raconté*, Paris : Seuil, 1985, pp.336-382.

¹⁷ Gus Van Sant, « Comme un retour aux temps héroïques ». In *Libération*, 19 Février 2003.

¹⁸ J.Orr, « Béla Tarr circling the Whale ». In *Sight and Sound*, Avri 2001, vol.11, n°4, pp.22-24. E.Breton, « Béla Tarr, le regard du maître ». In : *Cinéma/03*, Printemps 2002, pp.75-81.

un train de marchandise après d'inénarrables aventures, à bout de souffle, se séparent après avoir entendu le bruit du hélicoptère qui les guette : avant de sauter du train, Norica a juste le temps de dire à Mitu aux aguets, « je n'ai pas eu mes règles » pour lui signaler la naissance prochaine de l'enfant d'un monde qu'on espère meilleur. Dans *Le Retour*, Zviagintsev pratique une métaphysique plus opaque au niveau de la **refiguration**, sans pour autant se livrer uniquement à la contemplation comme on pourrait le croire dans un premier temps. Les enfants contemplent dans un superbe plan paradigmatique la disparition du père « de la surface des eaux » alors qu'un fondu habité par des sonorités ethniques peu reconnaissables (une litanie, sans doute) laisse la place à une série de photos en noir et blanc mélangeant passé et présent proche. Instants suspendus de bonheur pur où les enfants, leur mère et leur père nous comblent par leur « être-là ».

On pourrait sans trop s'avancer considérer ce retour à la triple mimésis comme une indication du fait que le règne d'une postmodernité exaltant l'usage du pastiche et du simulacre est bel est bien révolu.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.