

Case Studies: *the Apocalypse in Some Iconic Films*

Michel AROUIMI

Desplechin, Lynch, Antonioni: l'Apocalypse réinventée au cinéma

La survivance de l'Apocalypse, dans certaines œuvres littéraires de diverses époques, ne résulte pas toujours d'une imitation consciente. Il en va de même au cinéma. Je ne m'attarderai donc pas sur le film *Apocalypse now* (1979) où Francis Ford Coppola, en désignant le roman de Conrad *Heart of Darkness* comme sa source d'inspiration, paraît avoir détecté la présence de l'Apocalypse dans la mémoire de Conrad, et plus particulièrement dans ce roman. Sous la caméra de Coppola, le personnage de l'Arlequin, figure énigmatique de *Heart of Darkness*, devient un reporter bardé d'appareils photographiques. A rebours de la valeur positive dont la photographie jouit dans notre culture, son attribution au personnage de l'Arlequin ne fait que traduire l'aspect le plus néfaste du personnage de Conrad. Le simple costume de l'Arlequin, dans le roman de Conrad, symbolise le désir mimétique éprouvé par ce personnage à l'égard de Kurtz, le poète trafiquant dont la stature, ai-je montré

Abstract: The obvious allusions to the *Book of Revelations* in the contemporary cinema are less remarkable than the onirical alterations of this Book in the imagination of some great filmmakers, especially Michelangelo Antonioni (*L'Eclisse*, 1962), David Lynch (*Lost Highway*, 1995) and more recently Arnaud Desplechin (*Un conte de Noël*, 2008). There is no link between these films, but a spiritual analogy, concerning their apocalyptic symbolism, beyond the evident difference of their aesthetic. Such a symbolism concerns the violent duality, a topic of these films, which determines not only the action of the script, but the aesthetic and architecture of the film. The myth of the divine Word, or the Only One, irradiates the Book of John. And this myth finds many echoes in these films, revealing the spiritual quest of Antonioni, Lynch and Desplechin. These creators are "poets", and many great poets, like Rimbaud, are fascinated by the myth of the Beast: mythical incarnation of illusion, and a guilty model for every artist, confronted to the real world. In many ways, these films can be read like a modern "apocalypse"...

Keywords: Antonioni, Lynch, Desplechin, Cinema, The Beast, Myth of the One, Duality, Rivalry, Aesthetic.

Michel Arouimi

Université du Littoral
Email: arou2@wanadoo.fr

EKPHRISIS, 2/2012

APOCALYPSE IN CINEMA AND VISUAL ARTS.
NEW IMAGES FOR OLD MYTHS

pp. 76-86

ailleurs¹, emprunte elle-même son aura à la Bête qui, dans le récit de Jean de Pathmos, incarne une capacité d'illusion qui concurrence le pouvoir du Seigneur.

La quasi-réinvention de l'Apocalypse dans ce roman de Conrad ou dans maints poèmes de Rimbaud, modèle méconnu de Conrad, n'est pas plus sophistiquée que les déformations tout aussi oniriques que ce récit biblique subit dans l'imagination de cinéastes majeurs. Je songe en particulier à Michelangelo Antonioni (*L'éclipse*, 1962), David Lynch (*Lost Highway*, 1995) et Arnaud Desplechin (*Un conte de Noël*, 2008). Le rapprochement de ces œuvres ne vise en rien à suggérer une quelconque filiation, moins intéressante, si on pouvait la prouver, que le remodelage, dans l'univers cinématographique, des symboles rassemblés dans l'espace textuel de l'Apocalypse. Le sens le plus humain de ces symboles se révèle dans ces films que domine le thème de la dualité violente: un danger pour le groupe humain, auquel semble répondre, autant par son vocabulaire symbolique que par son architecture et ses rythmes internes, le récit de Jean de Patmos.

La nostalgie de l'Unité première, qui ordonne le tissu poétique de l'Apocalypse, forme et contenu, trouve des échos préoccupants dans ces films où elle intéresse moins la psychologie des personnages que la vision quasi messianique que ces réalisateurs ont de

leur vocation artistique. Or cette vocation, soutenue par une science innée de l'unité formelle de l'œuvre filmique, semble autant avoir comme modèle le mythe du Verbe, objet de références explicites dans ces trois films, que celui de la Bête sa rivale, la Bête créatrice d'illusions.

Le thème commun de ces trois films est bien la crise de l'égo du monde moderne, pronostiquée dans l'Apocalypse où elle se voit portraiturée dans le mythe de la Bête double, secondée par son «image». Cette crise, au-delà des pulsions de rivalité et des violences réciproques qu'elle engendre, est ressentie par certains philosophes contemporains comme le moteur de la civilisation. Ce paradoxe s'harmonise avec le réseau de contradictions qui s'incarne dans la Bête. Le génie des réalisateurs dont je parle est de donner, dans le dialogue même de leurs personnages, une forme énonciative à cette contradiction, ne serait-ce que dans l'entrecroisement des adverbes d'affirmation et de négation. Ces détails du dialogue présentent une vague analogie avec les intuitions du rédacteur de l'Apocalypse: un de ses commentateurs a pu parler des «deux schémas d'affirmation-négations»² qui caractérisent «l'univers de signification» du récit biblique. L'idée d'une permanence de l'Apocalypse se vérifie dans la valeur de clé que cette tension du «oui» et du «non» revêt à l'égard

1 AROUMI M., *Les Apocalypses secrètes*, Paris, L'Harmattan, 2007.

2 Voir ELLUL J., *L'Apocalypse: architecture en mouvement*, Paris, Desclée de Brouwer, 1975, p. 367.

de l'esthétique de ces films, pourtant si différents en apparence. Les éléments du décor, mais encore le traitement de l'image, semblent interpréter cette tension.

Dans *Un conte de Noël* d'Arnaud Desplechin, les allusions répétées aux pourcentages qui quantifient l'affection morbide dont souffre l'héroïne, partagent la fonction symbolique des fluctuations du marché boursier qui, dans *L'éclipse* d'Antonioni, sont d'abord la métaphore de l'instabilité du sentiment amoureux: un problème stigmatisé par David Lynch dans *Lost Highway*, avec un vocabulaire symbolique qui envahit tous les plans du film. Le seul titre ou le seul thème de «l'éclipse» résume ce problème, dans ce film d'Antonioni où le jeu réversible du «oui» et du «non», symbolisé par l'éclipse, se poétise dans le mouvement de divers objets déplacés par le vent, ou par la mise en marche, non moins diabolique, de ventilateurs.

Même si l'Apocalypse n'est pas l'objet d'une transposition délibérée dans *Un conte de Noël*, sa mention explicite dans ce film de Desplechin est un avantage qui manque aux deux autres films où les leçons de Jean de Pathmos, et jusqu'au mystère du nombre de la Bête, le chiffre absolu des tensions en question, revivent pourtant avec autant de clarté.

Un conte de Noël retrace la rencontre festive d'une famille désunie que rassemblent les fêtes de fin d'année. La maladie récemment découverte de Junon Vuillard, la mère entre deux âges qui accueille les siens, apparaît comme une

projection fantasmatique des tensions destructrices qui déchirent cette famille, en proie à toutes les formes de la rivalité. Henri, le fils prodigue, rejeté par sa sœur Elizabeth, pourrait fournir à cette mère la greffe de moelle osseuse nécessaire à sa guérison.

On peut admettre l'idée d'une analogie avec la structure de l'Apocalypse, dont l'axe de symétrie correspond à la présentation de la Bête (chapitres 11 et 13). Dans *Un conte de Noël*, la représentation théâtrale à laquelle se livrent les enfants du frère d'Henri, au beau milieu du film, se lit comme un condensé de tout ce que notre imaginaire attribue au Démon. Dans ce «Drame du prince Zorro», l'aveu du jeune Baptiste: «Oui, je l'avoue, j'ai couché avec une bique»³, peut évoquer l'énigme de la Bête servie par le faux prophète, qui a «deux cornes comme un agneau» (Ap. 13, 11, Bible de Jérusalem). Ce rapprochement vaut pour le couple formé par Baptiste et son frère Basile, avec leurs prénoms chargés de connotations religieuses, et pourvus d'une initiale évocatrice. Leurs jeux aquatiques dans une baignoire sont épicés par la violence de leurs propos, si dignes de la Bête de la mer...

De nombreuses références bibliques s'entrecroisent dans le dialogue. Mais le mythe de la Bête de l'Apocalypse,

3 Je cite le découpage du film, qui figure dans le «Dossier» qui lui est consacré: DESPLECHIN A., *Un conte de Noël, L'Avant-Scène Cinéma*, 572, 2008, p. 42. (Il existe un DVD du film, Why Not Production/BAC Vidéo, 2008.)

dont le seul méfait rapporté par Jean est sa capacité à illusionner les hommes par des «prodiges», ce mythe hante le scénario. L'indice de cette résurgence est fourni par cette indication scénique: «désordre d'apocalypse» dans une scène où Henri et son cousin Simon parlent ainsi de sa sœur Elizabeth: «tu l'as vue, le dragon / Ta sœur n'est pas un dragon, c'est un tigre... en papier». On songe au couple mythique formé par la Vierge et le Dragon. Ce couple revit dans le rapport d'Elizabeth, ce dragon de papier, dragon d'illusion, puisqu'elle est auteur dramatique, avec sa propre mère. Une assez mauvaise mère, qui se souvient à peine de Joseph, son enfant mort en bas âge, d'une maladie génétique dont elle-même serait responsable: «Joseph, c'était très abstrait»... Cette abstraction rejaillit sur sa maternité où se dégrade, peut-on croire, la virginité de Marie.

Un peu plus tôt, Simon présente comme «une chimère» la pathologie supplémentaire (une sorte de sida assumé, le «GVH») qui risque d'affecter Junon si elle reçoit la fameuse greffe. Alors la partenaire de Simon invente les traits de cette «chimère»: «Tête de lion, corps de chèvre, queue de serpent. [...] Si la chimère devient folle, elle va haïr l'organisme qui l'accueille.»⁴ On est très proche de l'apparence physique de la Bête, décrite dans de fameux versets de l'Apocalypse. En même temps, le comportement de cette «chimère» exprime le symbolisme le

plus apparent de la Bête, rebellée contre l'ordre céleste dont elle imite l'aura. L'association du GVH à une «chimère» excède la vérité médicale en soulignant le contenu symbolique de cette maladie où s'incarnent les tensions inhérentes à la dualité la plus violente.

Outre les effets de miroir où se décomposent les traits de la Vierge, la désignation de Joseph, l'enfant mort en bas âge, comme «l'enfant-hyacinthe», évoque les cavaliers de Ap. 9, porteurs de cuirasses d'hyacinthe, et montés sur des chevaux dont la tête est «comme celle du lion» (Ap. 9, 17). Le GVH qui a causé la mort de Joseph a lui aussi «une tête de lion», et son «corps de chèvre», s'apparente à l'image de la Bête pourvue de deux cornes «comme un agneau».

L'intertexte apocalyptique est renforcé par la récurrence obsédante du chiffre «six» et de ses multiples, dans des répliques ou des indications scéniques de divers types: surtout les détails temporels, à commencer par les dix-huit mois de la courte vie de Joseph, mort six ans avant l'action filmée. On peut même souligner «le compte des douze coups de cloche» qui, dans une citation de la *Généalogie de la morale* de Nietzsche citée par Abel, mari de Junon, referme cette série. Même sans voir dans ces détails l'écho fragmenté du fameux nombre de la Bête, on peut songer au symbolisme universel du nombre 6 qui cristallise maints aspects de la dualité, pacifique ou violente.

Dans l'atelier du cousin Simon, qui est peintre, les contrastes de couleurs ne font qu'illustrer une dualité qui, si l'on

4 *Ibidem*, p. 70.

suit les références éparses du dialogue du film à la «kabbale», trouve une sorte de chiffre énigmatique dans le numéro 57, largement peint sur une toile. On est tenté, en imitant le talent d'Abel pour les mathématiques, et comme nous y incite son aspect graphique, de lire ce numéro comme la somme de deux chiffres. Or, dans l'Apocalypse, le chiffre 12 suggère l'ambiguïté du rapport de la Vierge couronnée de douze étoiles et du dragon, lui aussi couronné... Quoi qu'il en soit, Desplechin s'affranchit des limites du scénario biblique en recréant, semble-t-il, le symbolisme majeur de la Bête, reine du faux-semblant. Les thèmes associés du théâtre et du cinéma, notamment avec la projection télévisée d'une ancienne adaptation cinématographique du *Songe d'une nuit d'été*, participent à cette symbolique que Desplechin souligne en attribuant le métier de teinturier au vieux père Abel.

Dans un des flash-back qui ponctuent le film, l'élan du jeune schizophrène armé d'un couteau de cuisine dont il menace ses parents, est-il une imitation? Le jeune homme, hanté par «l'image d'un chien noir»⁵, incarne les aspects les plus retors du mythe de la Bête et de son «image», où le rédacteur de l'Apocalypse acclimate une violence que l'imagination de Desplechin affronte résolument. Le doute qui pèse sur ce geste se renouvelle en maintes autres occasions, et surtout dans l'avant-dernière scène, où le jeu de dés auquel se livre Henri devant sa

mère nous laisse dans l'expectative sur les chances de survie de Junon. Cette éprouvante conjugaison du plus et du moins, du oui et du non, est la résultante d'un jeu lexical, filé dans plusieurs scènes, où le «oui» et le «non» prononcés par les personnages semblent mis l'un pour l'autre. Ce jeu se retrouve dans les dialogues de *Lost Highway* comme ceux de *L'éclipse*, mais le génie de Desplechin est de manifester le caractère morbide d'un tel jeu, dont le symbolisme redouble celui de la fluctuation des taux de cellules malades. Leur frottis même, vu au microscope dans une scène du film, semble illustrer, mieux que ne l'a fait le rédacteur de l'Apocalypse, la propagation du multiple, affecté de la négativité que mérite son éloignement du Principe. Je rejoins ici les interprétations ésotériques de l'Apocalypse, comme celle de Jean Marchal. Le mythe du rapport de l'Un et du multiple ne serait-il qu'une réponse au danger de cette fluctuation du «oui» et du «non»?

L'imagination des trois cinéastes cerne la dimension paternelle de cette contradiction qui, quelle qu'en soit la raison première, s'illustre dans l'esthétique de leurs films. L'horreur du Double, qui inspire maints détails du dialogue de ce film de Desplechin (parfois de simples détails chiffrés), semble inspirer l'architecture même du scénario de *Lost Highway*, où se voient unies deux histoires différentes, unies par de menus indices et dont la symétrie fait éprouver au spectateur le drame des

⁵ *Ibidem*, p. 97.

personnages, en proie à diverses formes, aussi violentes que pathologiques, de la dualité⁶. Si Desplechin se permet des clins d'œil en direction de l'Apocalypse, David Lynch ne songe pas consciemment à ce récit biblique qui n'en pèse pas moins dans la culture de cet artiste américain. Son film *Lost Highway* révèle une sorte de digestion spirituelle de la symbolique de l'Apocalypse, dans des intentions critiques intéressant la fonction de l'art. Lynch a d'abord été peintre, et son désir de faire des films peut se justifier comme le désir d'éprouver, dans cet art dominé plus que les autres par l'idée de l'illusion, la fonction cathartique que partagent tous les arts.

La première partie de *Lost Highway* retrace le drame de Fred Madison, saxophoniste, accusé du meurtre de sa femme. Son incarcération paraît se confondre à celle d'un jeune garagiste, Pete Raymond Dayton, dont la libération marque le début de la seconde partie. La dangereuse errance amoureuse de Pete avec une certaine Alice, jouée par la même actrice qui tient le rôle de la femme de Fred, est le prétexte d'une expérimentation des aspects les plus violents de la dualité. Il est impossible de privilégier un sens dans la superposition ou dans l'entrelacement des faits constituant les deux histoires, où Lynch cerne en fait le fondement même de notre être: cette contradiction sans nom, dont le rôle inspirateur dans le sacré

est suggéré par les références du film au dogme chrétien.

L'ombre du Père mythique dont divers avatars ponctuent le scénario confirme la parenté, purement fortuite, de la structure du film avec celle du *Conte du Graal*, où se voient raccordées l'histoire de Perceval et celle de Gauvain. L'Apocalypse est, d'ailleurs, un intertexte connu du récit de Chrétien de Troyes. Or, si ce film de Lynch n'évoque pas directement l'Apocalypse, sa parenté structurelle avec le *Conte du Graal* implique le sens profond du *Conte*, même si dans ce film la valeur symbolique du Graal se dégrade dans celle des deux cassettes pornos qui perturbent le quotidien des Madison...

L'équipée meurtrière de Pete et Alice peut se lire comme une inversion démoniaque de la quête spirituelle, scellée dans l'Apocalypse par la contemplation de la Fiancée céleste et de son Époux, dont le couple partage le symbolisme de la fameuse Cité. En effet, vers la fin du film, les connotations très bibliques des propos échangés par le couple maudit (jusqu'à la question angoissée de Pete à Alice: «Pourquoi moi? Pourquoi m'avoir choisi?»⁷), mais encore et surtout la symbolique inhérente aux indications du script concernant les bruits et les

6 Voir AROUMI M., «L'opus 666 de David Lynch», in *L'Apocalypse sur scène*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 135-177.

7 Voir le scénario publié (remanié lors du tournage): LYNCH D. et GIFFORD B.: *Lost Highway*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1997. Lynch s'est expliqué de ces divergences dans l'introduction de l'édition anglaise du scénario, qu'il m'arrivera de citer (London, Boston, Faber and Faber, 1997).

variations de la lumière qui accompagnent cette scène, révèlent des préoccupations métaphysiques très proches de celles du rédacteur de l'Apocalypse. Mais la réussite spirituelle sur laquelle se conclut le récit de Jean, certes ombragée par la véhémence exterminatrice de certains versets, s'abolit sous la caméra de Lynch. La Bête, autrement dit l'Antéchrist, aurait le dernier mot dans cette apocalypse réinventée, où la lumière des phares qui éclaire l'ultime étreinte de Pete et Alice, mêlée «à celle des étoiles», partage le sens de la chute des astres dans Ap. 8.

Le sens religieux de cette scène se confirme à travers les nombreuses visions antérieures qui, dans l'une ou l'autre histoire retracées dans ce film, nous valent des figurations de la Croix. Les poses christiques de Fred emprisonné, dans un décor non moins évocateur, puis Pete accoudé sur un mur de briques qui sépare sa maison de celle des voisins, Alice appuyant les avant-bras sur le chambranle d'une porte cruciale, et jusqu'à son vieil amant, le riche rival de Pete, face contre sol et bras en croix après avoir été abattu par Fred, dont la résurgence est si inattendue. Cette mort est d'ailleurs préfigurée par celle d'un personnage agressé par Pete, qui se fend le crâne au coin d'une table de verre. Son front cerclé de sang, tel celui du Christ martyrisé, évoque un détail du script concernant la première histoire: la «couronne métallique posée sur la tête du condamné». On peut trouver plus «apocalyptique», au terme de cette série de visions, celle de l'immense

croix nocturne que dessine un vague poteau face au cabanon d'un mystérieux «receveur».

Ce lieu de rencontre où se retrouvent les principaux protagonistes est aussi celui dans lequel s'abolissent, plus violemment et plus spectaculairement que jamais, les différences individuelles et les frontières spatiales et temporelles. Situé près d'un lac asséché, ce cabanon surélevé, conjonction poétique de l'air et de la terre et de l'eau (pour ne pas dire la mer), avant le mariage du feu et du sang, s'impose alors comme une altération satanique de la Cité céleste. Et si les références au dogme chrétien n'évoquent pas particulièrement l'Apocalypse, les aspects les plus sophistiqués du mythe de la Bête (de la terre et de la mer) ne revivent pas moins dans d'autres séquences.

Je ne m'attarderai pas sur la diversité des moyens mis en œuvre par Lynch pour exprimer une crise d'indifférenciation dont la Bête, avec le pouvoir de fascination qu'elle exerce, et d'abord par sa rivalité avec le Seigneur, est un peu la figure emblématique dans l'Apocalypse. Après le meurtre commis sur l'instigation d'Alice qui rejette sur lui toute responsabilité, Pete s'inquiète de l'identité des deux femmes qui figurent sur une photo, la brune Renee, femme de Fred, et la blonde Alice: «Les deux c'est toi?» Le geste d'Alice qui pointe du doigt la blonde confirme le génie de cette transposition sans doute inconsciente du mythe de la Bête double, accompagnée de son «image». Mais

c'est dans une scène plus tardive que le fameux «nombre» de la Bête trouve un écho aussi précis que déroutant, puisque s'y perd le sens mystique, au profit de la violence dualiste qui, peut-on croire, est le revers de ce sens. Le tout puissant Mr Eddy, l'amant officiel d'Alice, châtié un automobiliste peu respectueux avec une violence que souligne, dans son discours délirant, deux occurrences du nombre six: «Six fuckin car lenghts [...] six feet»... C'est la distance minimale entre deux voitures qui se suivent, autrement dit la métaphore chiffrée de la fragilité des rapports interindividuels. Le troisième «six» ne tarde pas à être prononcé par Eddy, qui répond «At sixty?» lorsque Pete commente la vitesse de la Mercedes de son impressionnant client: «A hundred and sixty-two feet».

L'existence d'un jeu numérique, kabbalistique si l'on veut, se vérifie dans de très nombreux détails chiffrés, chargés de connotation démoniaques, comme l'adresse de la victime de Pete: «2224 Deep Dell Place». L'âge des personnages, le numéro des chambres où ils se retrouvent pour s'aimer ou pour se tuer, semblent avoir été choisis en raison du symbolisme sans âge qu'ils reçoivent à l'égard du Démon. Mais les enjeux mystiques de ces nombres se diluent, dans une désacralisation que nuancent les intentions quasi messianiques du cinéaste qui justifie son art comme le moyen d'une thérapie spirituelle.

Je ne m'éloignerai pas de l'Apocalypse en commentant les choix nominaux du scénario, à commencer par le nom de Fred,

Frederick, qui partage les connotations lucifériennes de «Ferdinand» qui, du moins sous la plume de Rimbaud dans *Nuit de l'enfer*, la section la plus ténébreuse de son apocalypse intime, calquée sur celle de Jean, désigne Satan. Il est plus opportun de rappeler que le symbolisme de la Bête intéresse une crise de l'être, dont Los Angeles, après Rome, symbolisée par le nombre 666, est le lieu d'élection. Le génie de Jean de Pathmos se renouvelle dans la symétrie bancale de la présence de David Bowie, dont on n'entend que le chant lors du générique, au tout début du film, et la participation de Marylin Manson, dans le rôle d'une actrice de films pornos... On pourrait commenter dans ce sens la chanson de Bowie, «I'm deranged», qui accompagne la vision des bandes de démarcation jaunes, filmées à toute allure sur une route nocturne pendant le générique. Plus tard, les couchers de soleil qui ponctuent des scènes fort violentes semblent illustrer le seul prodige rapporté de la Bête, qui peut faire «descendre, aux yeux de tous, le feu du ciel sur la terre» (Ap. 13, 13).

Dans les dialogues du film, le jeu alternatif du «oui» et du «non» présente un raffinement non moins remarquable que dans *Un conte de Noël*. Les deux adverbes tendent à se confondre, en raison d'intentions symboliques qui se précisent dans l'absence de réponse du père de Pete, au sein de l'incertitude générale où se télescopent les vecteurs du sens. Le hochement vain de la tête du père peut évoquer la scène du *Conte de Noël* où le jeune schizophrène répond

«oui» à son oncle qui semble le flatter en évoquant la possibilité du don de moelle: «C'est toi qui lui donnerais, non?» Mais ces répliques ne valent pas la didascalie qui les accompagne: «Il ne sait pas s'il va recevoir un coup de bûche ou un baiser.»⁸ L'imagination des deux cinéastes cerne ainsi les racines du drame ontologique, sacralisé dans la Bête; cette contradiction qui détermine l'esthétique de Lynch comme celle de Desplechin. Le fourmillement du vidéogramme sur un écran de TV équivaut dans *Lost Highway* à l'agitation des cellules malades dans le frottis filmé par Desplechin. Voilà superposées la fameuse contradiction et la corruption du ou des mythes unitaires, suspectés de n'être qu'une réponse aux dangers engendrés par cette contradiction.

Il semble difficile de dépasser l'angoisse du constat qui se prononce dans ces deux films. C'est pourtant ce qu'est parvenu à faire Antonioni dans *L'éclipse*, où l'absence de toute référence à la Bible donne une radicalité désespérée à une vision qui n'est pas moins apocalyptique que celle de ses deux successeurs.

L'éclipse est un autre diptyque, où se voit retracé le parcours amoureux de Vittoria qui, dès le début du film, abandonne son fiancé sans pouvoir lui expliquer la raison de son désamour. Une seconde liaison, guère plus prometteuse, avec un jeune agent boursier, est le prétexte d'une mise en images très

raffinée de la duplicité imprimée au fond de notre être, qui détermine nos comportements, pas seulement sur le plan de l'amour. Les fluctuations de ce dernier sont associées, d'après les transitions des scènes du film, à celles du marché boursier. Les nuits blanches de la mère de Vittoria, frénétique actionnaire, répondent en symétrie à la nuit blanche où Vittoria quitte son premier ami. De l'androgynie désuni au crack boursier, un lien se tisse, qui recoupe la leçon de l'Apocalypse. Or nous sommes à Rome (figurée par la Bête, d'après les anciennes exégèses de l'Apocalypse), et la Bourse aux allures de temple évoque aussi bien les prouesses marchandes dont la Bête est l'instigatrice que la débâcle du sacré, impuissant à réguler une violence multiforme contre laquelle se dressent les remparts de la Cité céleste. Vers la fin du film, après que Vittoria ait esquivé le baiser de Piero, dans un passage protégé dont les bandes peintes ont le même symbolisme que les fameuses bandes de démarcation de la route de *Lost Highway*, la vision d'un prêtre qui les croise en marchant dans l'autre sens, donne un sens douloureusement spirituel à leur idylle. Ce sens se précise un peu plus tard avec la vision de deux religieuses, aperçues par Vittoria par les traverses latérales des volets de la chambre des parents de Piero. Antonioni manifeste ainsi, dans une critique plus radicale que celle de ses deux successeurs, le drame auquel ne ferait que remédier la vision apocalyptique de la «jeune mariée» et de son «époux» (Ap. 21). La tension

⁸ *Un conte de Noël*, op. cit., p. 77.

de la vision du prêtre et celle des deux religieuses peut d'ailleurs se lire comme une expression poétique de la scission de l'Un ou du Verbe, qui s'illustre aussi bien dans la trace d'un avion qui divise le ciel, dans les dernières images du film, que dans les préoccupations linguistiques de Vittoria, qui est traductrice. Un cri de Piero à la Bourse résume tous les aspects de cette énigme: «Dividiamo!» Cette exclamation conjugue génialement l'idée d'une division diabolique et celle des écueils de l'amour. Et si l'amour, dans la philosophie antique, est une métaphore du Nombre, ce dernier se corrompt dans cet univers boursier, celui de la «violence de la monnaie».

La transcendance se voit réduite aux soucis financiers de la mère de Vittoria. Le surnom de cette femme, «Mimi», expression nominale de la dualité, ajoute un sens diabolique à l'énoncé qu'elle prononce pour exprimer son désarroi financier: «Il y a quelqu'un qui tire les ficelles!»⁹ Ce terme «quelqu'un» («c'è qualcuno») est d'abord prononcé par Vittoria qui, lorsqu'elle abandonne Riccardo, parle de «quelqu'un» qui pourrait la remplacer pour les traductions que ce premier fiancé lui confie. Cette anamorphose linguistique de l'Un donne son sens le plus subtil aux jeux du noir et du blanc ou du sombre et du clair qui, tant dans le dialogue que dans l'esthétique du film, annoncent les trouvailles de Lynch dans *Lost Highway*. Mais, surtout,

le personnage de Vittoria en robe claire ou noire, cristallise aussi bien l'angoisse de la Vierge assaillie par le Dragon que la perversion dont ce Dragon est justement l'expression symbolique: une pulsion négatrice, moins blâmable que les pulsions mimétiques, qui s'exacerbent dans une danse africaine exécutée par Vittoria chez son amie Marta. On songe à l'ambiguïté du rapport de la Vierge et du Dragon dans Ap. 12.

Mieux encore, dans la bouche de Marta dont le père au Kenya a tué des éléphants et des hippopotames, les mots: «six mille mètres [...] six millions de nègres [...] six millions de singes» évoquent un nombre fameux, dont le symbolisme implique aussi bien le mimétisme dont le singe et l'emblème que la violence duelle qui se prononce dans le racisme de ces propos. Un peu comme dans *Lost Highway*, cette énigme est redoublée par les cris du greffier qui, dans une scène plus tardive, à la Bourse, répète trois fois: «66000», tandis que cette cote apparaît sur un tableau d'affichage. Ce cri répété suggère l'idée d'une amplification du nombre 666, adapté aux aspects matériels du pouvoir de la Bête.

Dans la bouche de Marta, la première résurgence du fameux nombre accompagne justement la transposition fantomatique de la Bête, de la terre et de la mer: avec l'association des éléphants et des hippopotames. Bien d'autres éléments du discours de Marta participent à cette symbolique. Or, ces détails illustrent la violence du père de Marta, imitée par celle-ci. Cette violence de prédateur, qui

9 Voir *L'Avant-Scène*, ANTONIONI M., *L'éclipse*, 419, 1993.

se déguise dans les prétentions artistiques du photographe, laissées en héritage à Marta, s'affirme comme le nerf d'un mythe qui, s'il n'est pas directement visé par Antonioni, n'en détermine pas moins sa vision. J'ai montré ailleurs l'acuité de cette vision qui, avant de rejoindre le mythe, implique les formes diverses de l'imitation, relationnelle ou artistique¹⁰.

Le repêchage d'une voiture tombée dans le fleuve est sans doute la métaphore de la débâcle sentimentale des protagonistes. Cette scène, de même que celle qui se déroule sur un terrain d'aviation, dans une symétrie où s'élargit la complémentarité de la terre et de l'eau, nous vaut un énoncé de Vittoria où une apparente négation semble masquer une affirmation. Le dialogue du film, comme celui de *Lost Highway*, est cousu de répliques où le «oui» et le «non» se confondent dans l'énoncé «non lo so», répété par Vittoria dans des situations dont la différence même serait illusoire.

La clef de cette énigme est fournie dans la minute de silence imposée à la Bourse après l'annonce de la mort du vieil agent boursier Domenico Vittroti, victime d'un infarctus. Ce personnage que l'on ne verra jamais partager la fonction symbolique du «receveur» de *Lost Highway* ou celle du père Abel, teinturier féru de mathématiques, dans *Un conte de*

Noël. Autant d'avatars de la contradiction, paternelle selon René Girard, qui serait à l'origine de la «violence de la monnaie». La mort de Vittroti est honorée par un silence ambigu, éphémère, dont la paix est niée par l'évocation des «joueurs de football» qui, dans la bouche sacrilège de Piero, incarnent une forme plus filiale de la dualité. Je ferai silence sur les connotations du nom de ce défunt, qui semble calqué sur celui de la muse d'Antonioni, Monica Vitti, dont le nom est lui-même si chargé de valeurs spirituelles et sacrificielles. On s'éloigne ici de la littéralité du film, mais pas du génie qui le porte et qui, comme dans les deux autres films évoqués plus haut, se voue à questionner le mystère du destin de l'humanité, ou celui de chaque être humain. Même s'ils ne sont pas conscients, et même s'ils ne sont qu'apparents, les emprunts de ces cinéastes à l'Apocalypse vérifient la modernité de ce récit biblique, et en particulier celle de ses symboles jugés aujourd'hui si dérisoires, qui recèlent pourtant un sens capital, manifesté sur divers plans de ces œuvres filmiques, de ces «apocalypses secrètes».

10 Voir AROUIMI M., «La Rome d'Antonioni dans *l'Eclipse*», in *La Mémoire des villes*, Centre d'Études Comparatistes de l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 2003, pp. 167-176.