

Pataphysique de l'Amour-Destruction

Possession, Zulawski, Daumal

Pacôme Thiellement

La Modernité se subdivise en deux phases successives. Tout d'abord une phase de « solidification » du monde, qui passe par l'humanisme, le rationalisme, le matérialisme, le positivisme, etc. Cette « pétrification du monde », explique René Guénon dans *Le Règne de la Quantité*, est avant tout caractérisée par la disparition des principes métaphysiques, par l'idéologie du progrès et, secondairement, par l'« illusion de la sécurité » dans la vie quotidienne. Mais la Modernité connaît une seconde phase qui est une phase de « dissolution ». Cette phase, que Guénon appelle également « pulvérisation du monde », déploie une « spiritualité à rebours » inscrite dans les programmes du théosophisme de Mme Blavatsky (qui a donné naissance au New Age), du spiritisme (marquée par la stimulation de résidus psychiques et la soumission aux influences errantes) et surtout de l'occultisme – qui est la recherche des « pouvoirs » indépendamment de toute application des principes métaphysiques et spirituels. « *La dérisoire sécurité de la « vie ordinaire », écrit Guénon, qui était l'inséparable accompagnement du matérialisme, est dès maintenant fortement menacée, certes, et l'on verra sans doute de plus en plus clairement et aussi de plus en plus généralement qu'elle n'était qu'une illusion.* »

La phase de dissolution est marquée par l'absence d'un « bréviaire de l'au-delà » - comme l'avait remarqué Artaud – mais aussi par sa compensation ou son exorcisme dans la littérature et le cinéma fantastiques. Et les phénomènes les plus courants du fantastique sont l'apparition de monstres terrifiants, les métamorphoses irréversibles et le remplacement des êtres par des doubles automatisés, « robotiques ». Le déchainement des puissances mauvaises est la marque des « temps modernes », qui passe par la confusion de l'Ombre égyptienne (tellurique, noire, robotique) et du Double – aérien, magnétique, qui est de l'âme – et par des récits habités par cette confusion même. Une très grande partie des récits fantastiques du XIXe et du XXe siècle est marquée par le thème du Double/Ombre, soit le remplacement de l'individualité par le bas, sa substitution, non par une réalisation ou une délivrance de l'ego (comme dans l'initiation) mais par une exaspération de ses passions menant à une dislocation de l'âme. Le double est toujours le produit d'une contre-orientation, d'une contre-initiation.

Au cœur de ce dispositif, il y a la transformation irréversible du sentiment d'amour. Dans la pensée traditionnelle, l'amour est au cœur du parcours initiatique des *kshatriyas*, des guerriers, mais par les formes libératrices du yoga tantrique, de l'érotique des troubadours ou de l'amour-secret des samouraïs, c'est-à-dire des formes qui préservent le vide et la distance qui nous sépare de l'être aimé. Les temps modernes ont dégénéré le

sentiment d'amour en *passion de posséder*, en obsession prédatrice, et cette exacerbation de la passion est productrice de *doubles* – mystérieux sosies de l'être aimé ou doppelganger maléfiques de l'amoureux – comme dans les contes de Hoffmann et de Poe, ou les vies de Nerval et de Strindberg. L'amour devient un des lieux d'élection de la destruction des possibilités de réalisation de l'être humain. *Possession*, ce n'est pas seulement l'être « possédé » par un esprit étranger, c'est aussi le désir de possession inhérent à la passion amoureuse – et qui est à la source de cette substitution. On ne possède jamais personne, mais on peut être possédé par la passion au point de chercher à détruire l'être aimé. C'est un des thèmes principaux – si ce n'est le thème du cinéma de Zulawski. Zulawski, c'est le cinéma de l'amour-destruction.

Fils d'un attaché culturel polonais à Paris, Andrzej Zulawski passe une partie de sa scolarité en France. Il fait des allers-retours avec la Pologne pendant ses études universitaires où il devient l'assistant d'Andrzej Wajda. Ses deux premiers films sont polonais : *La troisième partie de la nuit* (1971) et *Le Diable* (1972). Puis c'est un film français, *L'Important c'est d'aimer* en 1975, et ensuite il retourne en Pologne pour tourner l'adaptation d'un roman de science-fiction de son grand-oncle Jerzy Zulawski, *Le Globe d'Argent*. Le tournage est arrêté neuf jours avant la fin ; il le terminera en 1987. En attendant, après l'interruption du tournage de son quatrième film, et le divorce d'avec sa première femme dont il a un enfant, Zulawski va très mal et il se réfugie dans une chambre d'hôtel à New York où il écrit rageusement le scénario de *Possession*. Mais il ne veut pas le tourner aux Etats-Unis. Il veut le tourner dans un environnement qui rappelle les pays de l'Est. Il le fait donc à Berlin-Ouest, juste à côté du mur, en été 1980. Il est en colère. Il sera toujours en colère. Et ses personnages seront sans cesse dans des états de rage convulsive. Zulawski dit que son film parle d'une femme qui cherche à « sauver son âme » en créant quelque chose qui « dépasse l'entendement ». En effet...

Dans son deuxième film, *Le Diable*, qui se déroule en 1793 lors de l'invasion de la Pologne, le personnage principal, Jakub, condamné à mort pour tentative de régicide sur la personne du Roi de Prusse, s'enfuit d'un cloître où les soldats prussiens ont perpétré un massacre, aidé par un mystérieux inconnu et accompagné d'une bonne sœur. Le monde qu'il retrouve est attaqué par la folie, les transes, la rage... Sa fiancée et ses amis sont dans des danses convulsives, son père est abandonné mort dans son lit, sa sœur, qui est a été préalablement abusée par son père, est perdue dans des recherches frénétiques de plaisir, sa mère est une prostituée qui tente de le séduire. Se jetant sur une autre prostituée de la maison où il a retrouvé sa mère, il est pris de délire et lui tranche la gorge. Puis il tue deux acteurs d'une troupe errante qui jouaient une représentation d'*Hamlet*, avant de tuer sa mère elle-même dont il comprend qu'elle est subventionnée par l'Inconnu... En réalité un agent double, l'Inconnu lui demande de signer un papier accréditant le fait qu'il ait réussi à faire avorter le complot contre les nouvelles autorités. Lorsque l'Inconnu est rémunéré par les nouvelles autorités, elles lui disent : « Vous avez agi de façon amoral. Vous avait fait comme s'il avait une âme, pourtant l'homme n'a pas d'âme, n'est-ce pas ? » La bonne sœur qui les accompagnait tranche la gorge de l'espion et il se transforme en chien noir. Elle se met alors à danser sur le générique de fin.

Le Diable s'inscrit dans une esthétique moins carnavalesque que grotesque – c'est-à-

dire que la dimension ludique y devient ricanante, le rire est mêlé d'effroi – et seule la métamorphose finale atteste que la magie est encore opérante. A mesure que nous avançons dans le Temps, de l'âge d'or à l'âge de fer, le caractère récurrent du carnaval se fait plus rare, les rituels se dissipent avec l'éloignement des principes métaphysiques, et ce que nous appelons l'apocalypse n'est alors que la forme destructrice de l'esprit carnavalesque non-compensée par ses pouvoirs régénérateurs – c'est-à-dire le plus lent cycle vécu entre la mort et le retour de la vie. « *Le monde n'est pas libre*, dit un moment le frère de Jakub. *Le monde est prisonnier. Les faibles sont prisonniers des forts, les sages sont prisonniers des criminels, les pauvres sont prisonniers des imbéciles, et nous, gnomes entre les gnomes, sommes prisonniers de Dieu.* »

Ce monde sera le monde de *tous les films de Zulawski*. Dans tous les films de Zulawski, des êtres sont pris dans des états d'hystérie convulsive, où ils hésitent entre le désir et la colère. Dans tous ses films, ils tourbillonnent, dans une convulsion proche de la danse épileptique, dans des milieux délabrés, à la recherche d'un salut qu'ils ne trouvent pas, sous le regard d'un Dieu mauvais, un Dieu-maladie, un Dieu-destruction. En fait, tous les films de Zulawski posent la question : *Comment vivre dans un monde que des pouvoirs mauvais ont plongé dans le chaos ? Comment vivre sans ajouter du chaos au chaos ? Du mal au mal ?* Dans *Possession*, Anna dit que « le bien n'est qu'une réflexion portée sur le mal ». C'est à partir de cette idée que Zulawski tente de construire ses contes métaphysiques. Ses contes gnostiques : un monde né du mal, retournant au mal, et dans lequel on tente de *porter une réflexion sur le mal*. Comme plus tard Joe dans *Nymphomaniac*, Anna est une femme qui se pense mauvaise ; d'abord par provocation – « Personne n'est bon ni mauvais, mais si tu veux, je suis entièrement mauvaise » dit-elle à Mark qui se plaint de son manque de loyauté et d'honnêteté – ensuite sincèrement : « Je me sens pleine de merde, mais pas au sens où tu l'entends ! »

Dans *L'Important c'est d'aimer*, Servais, un photographe habituellement engagé par Mazzelli, un étrange pornographe puritain, rencontre et tombe amoureux d'une actrice, Nadine Chevalier, magnifique mais qui va vers son déclin. Servais aime Nadine Chevalier mais son amour apporte à cette femme encore plus de malheur qu'elle n'en a : regrettant de la voir se commettre dans des films de série Z, il finance une pièce où elle joue le premier rôle, une adaptation de *Richard III* qu'elle a bien du mal à interpréter ; et cette pièce est un four qui l'enfoncé davantage. Il l'aime mais cet amour l'aliène de Jacques, son mari junky avec qui elle n'a plus de relations sexuelles – et elle n'éprouve que de la haine pour Servais lorsque son mari – qui lui assurait une paradoxale stabilité émotionnelle – se suicide. Au contraire de ce qu'a pu croire et écrire Skorecki, *L'Important c'est d'aimer* dit exactement le contraire de son propre titre : L'amour c'est bien gentil, c'est très intense, mais ça apporte encore plus de mal que de bien. La dimension fantastique est absente du film et son caractère gnostique est réduit à l'autorité du maffieux qui s'identifie à Dieu et fait régner sur les autres personnages une terreur grotesque, accompagné d'une femme dont on ne sait pas s'il s'agit de sa mère, de sa femme – ou des deux.

Possession fait la jonction des deux lignes représentées par ces deux films : il contient la dimension démoniaque du *Diable* et son constat qu'un monde où la notion d'âme

disparaît n'est pas un monde plus rationnel mais un monde abandonné à des forces de destruction irrationnelles, et il déploie la dimension anti-amoureuse de *L'Important c'est d'aimer*. Il raconte de façon grotesque et sérieuse l'amour entre deux personnes comme le lieu privilégié de la destruction de leurs âmes respectives.

Possession raconte l'histoire d'un couple qui se déchire à cause de la présence d'un tiers – mais ce tiers n'est pas celui qu'on croit. Mark revient d'un travail qui l'a éloigné de sa femme Anna et de leur fils Bob pendant plus d'un an. Quand ils se retrouvent, Anna et lui n'arrivent pas à faire l'amour, ce qui les angoisse tous les deux. Anna fuit et avoue la présence d'un autre. En fouillant les affaires de sa femme et en trouvant une carte postale de celui-ci, Mark est persuadé que l'amant qui la retient est Heinrich, un espèce de queutard *new age* extrêmement con avec qui elle a eu une relation adultère après le départ de Mark. Mais en réalité la personne qui « possède » Anna est une entité qu'elle a créée dans un accès de désespoir – un monstre à qui elle a donné naissance lorsque, tiraillée entre sa Foi déclinante et un Hasard invivable, elle a tenté de trouver une « troisième voie ». Mais cet être est d'abord né de l'absence de Mark. Elle a redonné vie à Mark sous la forme d'un monstre qui devient le double de celui-ci, et, pendant qu'elle est occupée à le « faire », Mark, lui, est attiré par un double de Anna, Helen, qui possède les mêmes caractéristiques que le faux Mark : des yeux verts brillants, une sorte d'apparente perfection. Le couple en crise finit par mourir et se voir remplacé par leurs deux doubles – les doubles « parfaits » qu'ils ont imaginé d'eux-mêmes. Tout ce récit est vu, à la périphérie, par leur fils Bob, qu'ils négligent terriblement et qui finira entre les mains de leurs doubles.

Possession bénéficie d'un traitement visuel très poussé, archi-expressif, tenant de collaborateurs de choix (Nuytten, Rambaldi) et de la mauvaise humeur de Zulawski qui les compresse et les pousse dans leurs derniers retranchements – Zulawski étant probablement aussi violent avec ses collaborateurs qu'avec ses acteurs (il caricaturera sa méthode dans son film suivant, *La Femme publique*, mais on sait que Isabelle Adjani a énormément souffert sur le tournage de *Possession* au point qu'elle a n'a cessé de répéter que, si elle avait à le refaire, elle ne le referait pas, malgré le prix d'interprétation qu'elle a reçu à Cannes). L'image de Bruno Nuytten et la direction artistique sont extrêmement marquées – « une photo de métal ou de porcelaine » dira Zulawski. Ses deux femmes sont également de métal et de porcelaine. Tout ce qui concerne la relation à Anna est d'un bleu métallique. Des variantes de bleu qui vont de son manteau bleu nuit à ses bas bleu gris – ainsi que l'appartement au salon bleu ciel et à la chambre bleu roi. Et toutes les robes dans sa penderie sont des nuances de bleu ! Et son double de porcelaine, Helen, blanchit tout dès qu'elle arrive. C'est tout à fait remarquable : même les décors deviennent blanc sous l'effet de la lumière quand elle pénètre une pièce, même les vêtements de Mark se blanchissent... Anna est un facteur de désordre dans son propre appartement, ses allées et venues produisent du chaos, et ses actions sont des actions rageuses, destructives, de plus en plus dingues ; mais Helen vient et nettoie derrière elle ce que Anna a défait. Anna se met à utiliser le hachoir et hache de la viande frénétiquement, puis part, laissant tout en l'état. Dès que Mark a le dos tourné, Helen a déjà commencé à laver le hachoir ! Ce chaos nettoyé se retrouve sous la forme des préparatifs au deuxième Mark : tout d'abord un

chaos sombre, puis une forme sanglante, avec un visage en long – et les deux yeux verts brillants. Puis une sorte de bête proche des récits de Lovecraft ou de Burroughs – on pense d'ailleurs aux Schlurp humano-monstrueux, ces baisés entre humain et non-humain qui rythment les « routines » du *Festin Nu* ou de la *Trilogie Nova*. Enfin, une fois « achevé », c'est un double impeccable, plus fort, plus lisse que le premier Mark.

La mise en scène de Zulawski est hystérique, tragico-burlesque. Elle tient d'une part à une « slavitude » exacerbée, qui vient des personnages surexcités de Gogol, de Bruno Schulz ou de Dostoïevski (Zulawski sera assez obsédé par Dostoïevski pour mettre *Les Possédés* au cœur de son film suivant, *La Femme publique*, et faire ensuite une sorte d'adaptation de *L'Idiot : L'amour braqué*). Anna n'est que rage et, malgré ses paroles hésitantes (« Je ne sais pas » est sa première parole ; elle le répétera plusieurs fois ; plus exactement le film s'ouvre sur son mari, Mark, disant : « Tu ne peux pas juste dire « Je ne sais pas » »), ses gestes sont pleins de brutale décision – ils sont le résultat d'une volonté parfois hypnotique, comme lorsque dans la rue, après avoir causé un accident de camion par ses mouvements brutaux, elle regarde quelques instants le ciel et se met à avancer comme une chauve-souris ou un vampire vers son appartement... Mark, lui, ne cesse de se basculer, sur son rocking chair comme sur lui-même, de reprendre son souffle et se tordre de douleur. Margie tombe raide, ne tient pas droit – d'où son pied cassé. Heinrich, lui, se tient aux murs comme un homme ivre et se laisse tourner sur lui-même comme une toupie, en se raccrochant aux objets qui passent. D'autre part, l'hystérie tient à une mise en scène qui intègre la notion du fantastique à travers une caméra aussi tordue que ses personnages, un point de vue fait de ruptures et d'accélération : ces plans invraisemblables où le chef opérateur court littéralement vers les personnages... Ou encore la moto de Mark suivie par une caméra sur moto, déchirant la réalité comme un voile ou un rideau de la nuit des temps.

Dans *Possession*, nous explorons les étapes à travers lesquelles Anna fait naître un double de Mark et le moment où Mark comme Anna seront tués et remplacés par leurs doubles. Ses étapes sont difficiles à reconstituer parce qu'elles sont données dans le désordre, le commencement de toute l'affaire est présenté au centre du film, dans deux flashbacks, l'un justifié par un film amateur envoyé par Heinrich à Mark, l'autre par un souvenir raconté par Anna. On peut reconstituer ainsi l'histoire :

1) Absence de Mark depuis un temps indéterminé (nous ne verrons jamais rien qui puisse rappeler les « beaux jours » de leur relation).

2) Manque d'amour et quête de l'absolu de Anna, représentés dans la scène où elle donne un cours de danse et humilie une élève (un peu comme Isabelle Huppert humilie ses élèves dans *La pianiste* de Haneke) puis se justifie devant la caméra de Heinrich : « Comme ça elle saura quelle somme de volonté et de rage elle a en elle pour dire : Je peux faire aussi bien, je peux faire mieux, je suis la meilleure. Ce n'est que comme ça qu'elle peut parvenir au succès. Personne ne m'a appris ça ! ».

3) Relation adultère avec Heinrich et sa compensation tantrique aux relents *new age* (la qualité que Anna reconnaît à Heinrich est d'avoir dit « je » à sa place, d'avoir parlé en son nom, mais plus tard quand il tente de la reconquérir, elle dit qu'il est comme les autres : de la viande).

4) La duplicité vis-à-vis de Mark crée une dualité dans le cœur d'Anna qui se met à imaginer deux femmes en elle (c'est très beau, à partir de là, on dirait du Daumal) :

« Je reconnais que le « moi » a fait une chose horrible, comme une sœur que j'aurais rencontré dans la rue. Bonjour, chère sœur ! Comme si ces deux sœurs étaient la Foi et le Hasard. Ma Foi ne peut exclure le Hasard, mais le Hasard ne peut expliquer ma Foi. Ma Foi ne m'a pas permis d'attendre pour que le Hasard se produise et le Hasard ne m'a pas donné la Foi. Et j'ai appris que la vie privée est une scène où je joue plusieurs rôles, plus petits que moi, mais que je joue quand même. Je souffre, je crois, je suis. En même temps que je sais qu'il y a une troisième possibilité, comme le cancer ou la folie. Mais le cancer ou la folie déforment la réalité. La possibilité à laquelle je pense perce la réalité. »

5) Episode de l'église. Anna se frotte le sexe nerveusement et gémit face à l'absence de réponse du Christ à ses peines. Crise de rage et de folie dans le métro et apparition d'une étrange flaque rouge, associées à un deuxième monologue explicatif de Anna, où celle-ci recommence à parler comme Daumal :

« Je ne sentais plus rien pour personne ! Comme si les deux sœurs étaient trop épuisées pour continuer à se battre. Comme ces lutteuses sur un ring couvert la boue, leurs mains sur leurs gorges respectives, attendant de voir qui va mourir en premier, leurs yeux rivés sur moi. Celle que j'ai perdue, c'était la sœur Foi. Celle qui restait, c'était sœur Hasard. Alors j'ai du prendre soin de ma Foi, la protéger. »

6) Retour de Mark, impossibilité de retrouver une intimité entre Anna et lui et incapacité de cette dernière de poursuivre la vie conjugale (c'est le début du film).

7) Rencontre entre Mark et le double de Anna – Helen, qui s'occupe déjà de Bob en tant que maîtresse d'école et se soucie suffisamment de lui pour venir le garder à la maison. Mark et Helen ont un moment d'intimité étrange, où on ne sait pas si, oui ou non, ils s'apprentent à faire l'amour (« Vous n'êtes pas obligé de me faire l'amour » lui dit Helen, et il lui répond « Je n'essaierai pas » alors qu'ils rient tous les deux), mais où leur sentiment commun est dénué de toute rage ou de toute colère – à la différence de l'angoisse qui étroit Mark avec Anna à ce sujet au début du film. Soudain Mark est libéré auprès d'elle : *elle se comporte avec lui exactement comme il voudrait que Anna le fasse*. Leur nuit ensemble est interrompue par Bob qui se met à appeler sa mère en hurlant.

8) Les meurtres successifs des deux détectives par Anna, puis de Heinrich par Mark et de Margie par Anna qui nourrissent le double de Mark, de même que les séances de possession sexuelle entre ce dernier et Anna.

9) Remplacement de Mark et Anna par leurs doubles.

Ce qu'on remarque tout d'abord, c'est que, si on suit en détail la création du double de Mark, on ne sait rien du double d'Anna. C'est le point aveugle principal du film : d'où sort le double de Anna ? Car si Anna a fait naître ce double de Mark, alors quelqu'un a du faire naître le double de Anna – très probablement Mark lors de cette longue période vécue loin de chez eux. Helen laisse entendre qu'elle vient d'ailleurs, ce qui, dans ce contexte, évoque l'autre côté du mur de Berlin : *« Je viens d'un endroit où le mal semble plus facile à dépister parce qu'il s'incarne dans les gens. Il devient vous-même pour que*

les autres voient clairement le danger d'être contaminé par lui. Ce qui ne veut pas dire que je n'admire pas votre monde. » C'est ce qui a pu faire dire à plusieurs critiques de cinéma, comme Jean-Baptiste Thoret (dans son texte « Le communisme est un monstre visqueux »), que les doubles sont les « êtres parfaits » des pays socialistes. Mais cette vision allégorique – probablement justifié par l'expérience pénible de Zulawski en Pologne qui précède ce film – ne recoupe que très imparfaitement ce qui est en jeu, à savoir que ces monstres naissent avant tout de l'absence de la réciprocité amoureuse, et non de décisions d'état. Anna dit bien qu'elle est le « *moteur de son propre mal* ». A aucun moment, ces monstres ne semblent décidés par des autorités supérieures. Ce qui est en jeu, c'est moins la personnalité extérieure exigée par l'Etat, que l'amant attendu par l'amante – et réciproquement.

La recherche d'un conjoint parfait rappelle, dans la forme que prend le film, le très impressionnant *Stepford Wives* de Bryan Forbes (1975) – film tiré, comme *Rosemary's Baby* de Polanski, d'un roman de Ira Levin. Dans *Stepford Wives*, les hommes remplacent leurs femmes, trop libres ou imparfaites à leur goût, par des automates impeccables qui s'occupent de tout. Le film suit l'enquête d'une femme nouvellement arrivée dans la ville de Stepford, Joanna, qui finit par découvrir la supercherie, mais trop tard ; et, dans la scène finale, glaciale, Joanna est remplacée par son automate que l'on voit évoluer dans un univers à la normalité devenue cauchemardesque.

Possession contient plusieurs ellipses étranges : des points qui restent obscurs, par exemple la relation entre Mark et Margie, la meilleure amie de Anna que Mark normalement n'aime pas – et cette relation est mise en scène de façon particulièrement bizarre, à travers une « double take », une double entrée dans la chambre où Margie repose alors qu'elle gardait Bob. Une première entrée où Mark la recouvre d'une couverture en répétant la même litanie qu'à son fils (« *Ferme tes beaux yeux, tes yeux de saphir, petit ange, et dors* »). Et immédiatement ensuite une deuxième entrée où il la regarde, avec un *mood* plus inquiétant. Il s'assoit. Margie se réveille et lui embrasse la poitrine. On peut tempérer l'étrangeté propre à cette scène en remarquant que les relations « pulsionnelles » sont une constante du cinéma de Zulawski : les personnages se haïssent, s'embrassent, se battent ou se baisent parfois sans raison particulière, pris dans le désordre de leurs propres affects.

Une autre ellipse du film tient à l'intrigue qui n'apparaît qu'au commencement et à la fin – celle des quatre « employeurs » de Mark et de son contact, l'homme aux chaussettes roses. On doit d'ailleurs remarquer l'audace de faire tenir ce récit « hors champ » dans deux scènes, une au tout début du film et une autre à la toute fin, alors qu'elles n'interviennent absolument jamais au sein de celui-ci – se recoupant simplement sur un seul détail grotesque : la dernière phrase prononcée par un de ses employeurs « *Est-ce que notre sujet porte toujours des chaussettes roses ?* » que l'on peut associer à une image où l'homme qui poursuit Mark à la fin du film s'arrête, enlève sa chaussure, rendant sa chaussette rose très visible au spectateur. Voilà sur la question des pays communistes : à mon sens, ça n'intervient pas plus dans le récit que la question d'une chaussette rose. C'est un décor signifiant de plus, mais le cœur de la question est ailleurs. Le cœur de la question est dans le secret du cœur. La façon dont « Dieu » naît dans le cœur, comme le

monstre d'Anna ou comme une maladie pour Mark.

Parce qu'il y a déjà deux récits-archétypes : celui des deux sœurs de Anna, et celui du chien mort de Mark. Anna protège le Dieu qu'elle a fait naître. Mark voit toujours Dieu sous le porche où le chien de son enfance est mort. C'est pourquoi Dieu est pour lui une maladie. Ces deux « *éternités distinctes de l'homme et de la femme* » comme dirait Apollinaire se rencontrent par moments, mais c'est sur le mode de la catastrophe. Là aussi le film rappelle William Burroughs qui pensait que la femme était une entité extraterrestre hostile à l'homme : les propos de Mark qui révulsent Helen sont de la même farine. C'est quelque chose que Zulawski développait dans *L'important, c'est d'aimer*, sauf que, dans ce dernier, il n'y avait *aucun enfant*, mais uniquement des personnages stériles ou nullipares. Dans *Possession*, Bob est toujours présent, à la périphérie complexe de la relation de Mark et de Anna. Et Bob a sans cesse un vœu de mort qui s'exprime dans le fait qu'il reste sempiternellement dans sa baignoire et plonge sous l'eau. C'est une image qu'on voit au début du film et à la fin. Au début – au retour de Mark chez Anna, et à la fin, à l'arrivée du double de Mark chez Helen. L'enfant voit ses parents se transformer d'êtres humains passionnés en doubles métalliques terrifiants. Le film recoupe également l'impression d'enfance classique que nos parents ne sont pas nos parents. Dans les contes de fée, ce motif est omniprésent et tient au gnosticisme spontané des enfants, à leur « native noblesse » : cette vie n'est pas ma vie, j'ai été enlevé ou j'ai été confié à d'autres parents... Parce que les humains n'ont pas le « naturel », la « perfection d'être » que les enfants perçoivent comme allant de soi. Pour un enfant, l'adulte n'est jamais que l'ombre de lui-même.

Dans l'amour, il a toujours été question de métamorphose, de transformation. Tout amour est une mort. Mais tout amour ne produit pas nécessairement des doubles. C'est à partir de Nerval que ce phénomène commence à se produire – phénomène parallèle à celui de l'éclosion de la littérature fantastique – au point que les textes autobiographiques de Nerval sont rangés dans la catégorie de la littérature fantastique par Tzevan Todorov... Il y a deux lignes parallèles dans l'expérience amoureuse : la tentative de transformer l'être aimé, et la démultiplication de ce dernier dans d'autres corps. Par ces deux lignes, l'amour se dissipe. Simultanément, nous tentons de conformer la personne qu'on aime en quelque chose d'autre. Nous aimons en lui quelqu'un d'autre que lui. Et simultanément nous recherchons dans les autres les signes de sa présence. Nous trouvons toujours quelqu'un d'autre qui lui ressemble. Nous cherchons dans les autres ce qui peut le rappeler à nous.

Ces deux lignes de dédoublement se retrouvent toujours dans les relations amoureuses racontées par Nerval ou Strindberg. Nerval est amoureux d'une actrice, Jenny Colon, qu'il voit au Théâtre de Variétés en 1834. Il va la voir tous les soirs et il a l'impression de retrouver en elle une femme qui le fascinait dans son enfance, Sophie Dawes – qu'il appelle Adrienne dans *Sylvie* : « *Cet amour vague et sans espoir, conçu pour une femme de théâtre, qui tous les soirs me prenait à l'heure du spectacle, pour ne me quitter qu'à l'heure du sommeil, avait son germe dans le souvenir d'Adrienne, fleur de la nuit éclosé à la pâle clarté de la lune, fantôme rose et blond glissant sur l'herbe verte à demi baignée de blanches vapeurs.* » Nerval va faire l'impossible pour elle, elle se refusera à lui et se mariera à un flutiste en 1838. Un an plus tard, Nerval rencontre une pianiste, à

Vienne, Marie Pleyel, et il a l'impression de *revoir Jenny Colon*. Un soir en compagnie du poète, les deux femmes se rencontrent et Nerval devient fou. La femme aimée se met à occuper le corps de toutes les femmes, ou à être figuré par toutes les femmes : sa mère, la déesse Isis, Lorely, la Vierge, la Reine de Saba... De même, Strindberg, en 1900, dès les débuts de sa relation avec la jeune actrice Harriet Bosse. Strindberg la drague de façon violemment hypnotique dans ce monde-ci, mais la nuit, il est visité par les fantômes de sa bien-aimée : « *J'étais couché dans un lit. B est venue vers moi dans son costume de scène de Puck. Elle était mariée avec moi. Elle a dit de moi : « Voilà mon brasseur », en me donnant son pied à baiser.* » Et, dès leur mariage, Harriet se met à rejouer toutes ses précédentes amoureuses : sa seconde épouse, sa sœur Anna, sa mère et Mademoiselle Lecain, une belle anglaise rencontrée à Paris et qui, elle-même, « *ressemblait à toutes* ». Horrifiée par la puissance destructrice de leur relation, Harriet fuit Strindberg – et rencontre d'autres partenaires avec qui elle couche – ce que Strindberg ressent par télépathie : il vit dans sa chair les relations sexuelles de Harriet avec des hommes et des femmes. Le comble de leur drame est atteint au moment où il apprend les fiançailles de Harriet avec un acteur. Strindberg devient alors la proie de ses envoûtements quotidiens, harcelé par des ectoplasmes d'Harriet et il doit perpétuellement les masturber avec une branche de céleri ou se laisser masturber par eux pour qu'elle se résolve à le quitter...

La personne aimée se multiplie. Mais la personne amoureuse elle aussi se dédouble – entre elle et elle-même il y a un abîme qui se creuse. Comme les deux sœurs qui se battent chez Anna. Et c'est de ce conflit sans vainqueur qu'un troisième être naît : « un mal qui ne naît que d'elle même ». Quelque chose qui n'appartient ni au domaine religieux ni au domaine scientifique. Quelque chose qui appartient au domaine occultiste. Quelque chose qui tient de la « pulvérisation du monde ».

C'est l'importance du personnage de Heinrich : le matérialisme seul ne peut produire cette ombre – il a besoin de la contre-orientation produite par les occultismes, en l'occurrence le new age, pour déployer la puissance qui sera investie dans la création du monstre. C'est un point commun important entre les cinémas de Zulawski et d'Herzog : le *new age* est toujours présenté comme une réponse inadéquate à une situation de crise spirituelle. L'apparition du fantastique et la fin de l'efficace monothéiste sont, on en a déjà parlé, corrélés. Même si l'on peut dire que le monothéisme est, à l'égard du carnavalesque, une première transformation horrifique. Parmi les différents points où le monothéisme « réduit » la geste traditionnelle, il y a l'impossibilité de transfiguration des hommes dans des entités divines singulières : un Dieu pour tous, une Imitation de Jésus-Christ, c'est-à-dire un monstre (« *When Jesus arose from the Dead he was a zombie* » plaisantait Baudrillard). Et surtout *une seule résurrection* : une et une seule vie après la mort, c'est-à-dire la réduction au minimum de la métempsychose, le bouclage de la structure cyclique en ligne irréversible. C'est de ça que naît le fantastique : de l'irréversibilité du domaine de la métamorphose. La métamorphose est au cœur du carnavalesque. De même que le retour cyclique des morts. Mais le carnaval exorcise leur perpétuel revenir. Tandis que la disparition des procédures carnavalesques déchaîne un fantastique irréversible.

Et il y a dans *Possession* une obsession mystérieuse pour une image, comme une

image-archétype que le réalisateur ne cesse de vouloir rejouer : C'est le buste dénudé vu de dos, les deux bras levés, et un personnage accroupi qui l'observe avec amour, fascination. C'est tout d'abord Bob, que Mark regarde quand il l'a déshabillé ; puis Anna, dans des circonstances similaires produisant un plan similaire ; puis enfin le corps de Mark vu par Anna. Je crois que ce que cette image évoque, c'est la fragilité humaine, quelque chose qui doit être protégé, et cela a un rapport avec l'Incarnation. Cela a un rapport avec un amour-*agapè*, un amour-tendresse en train de disparaître, rendu obsolète par la passion des personnages... Cela a aussi un rapport avec la thaumaturgie, avec la possibilité de soigner le corps, de prendre soin de lui – c'est un geste d'amour qui tient à la fragilité du corps de l'aimé, mais aussi à sa bascule scientifique, son caractère d'auscultation.

Et c'est une manière de dire que cette incarnation va disparaître. Parce que cette fragilité était un moment transitoire, la transition du monothéisme, du christianisme, entre l'univers traditionnel et le moment du remplacement par une humanité de substitution. Ce geste, cette image, ce sont les derniers feux d'une ère caractérisée par la focalisation sur le corps – le corps comme lieu de l'être aimé. Et le corps, obsession du catholicisme, est déjà la personne humaine devenue *objective*. Une personne qui ne dépend plus de son principe invisible mais d'un support charnel. Donc de *quelque chose qu'on peut posséder*. « *On est attaché à la possession d'une chose parce qu'on croit que si on cesse de la posséder, elle cesse d'être* » dit Simone Weil. L'absence du corps de l'être aimé produit un fantôme qu'il faut nourrir. Et, en le nourrissant, on devient fantôme soi-même.

Il faut traiter la question de l'amour-destruction comme René Daumal a traité la question des fantômes, par une pataphysique, qui en dédramatise le caractère terrifiant, et qui puisse nous servir de *tantrisme carnavalesque*. La pataphysique de Daumal, variante de celle de Jarry (« *science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité* »), est une méthode consistant à « *appliquer à des absences les règles de la science la plus objective* ». La pataphysique de Daumal est parfaite pour traiter des sujets relatifs à l'occulte, au spirite, au théosophique – bref à la phase de « dissolution » des temps modernes. La pataphysique de Daumal est parfaite pour tirer au clair cet amour-destruction qui semble avoir pris le dessus sur toutes les formes d'amour.

Un fantôme, explique Daumal, c'est un trou, c'est-à-dire une « *absence entourée de présence* ». L'amour créé ce vide dès que, arrivé dans notre cœur, il a démontré qu'il n'était pas une chose que l'on pouvait posséder. L'amour crée ce vide quand son objet n'est plus avec nous. Comme dans le cas de la peur, avec l'amour, nous mettons notre raison en veilleuse. Et l'amour créé un vide que l'on remplit, une absence que l'on nourrit de présence. Mais à mesure qu'on le nourrit de présence, on devient soi-même un présent dévoré par l'absence. « *Ce retrait de l'homme vers le bas crée dans le haut un vide, une absence ; l'homme n'habite plus son poste supérieur d'observation.* » Comme dit encore Daumal : « *C'est alors que naît l'occulte.* »

Possession raconte ce qu'il devient de l'amour dans un processus moderne. C'est triste, mais c'est aussi extrêmement comique – parce que Mark et Anna ne succombent pas sous le poids de la fatalité, ils tuent en eux-mêmes tout ce qu'il y a d'humain pour se

transformer mutuellement en doubles démoniaques. C'est comique, parce que, au fond, à la fin, c'est un *happy end*, et toute la famille est réunie. Seulement ce ne sont plus les mêmes : ils sont devenus des autres, ils se sont amputés de leur humanité, non pas par la délivrance, mais par l'entredévorement. Ils n'ont pas consenti au vide. Ils ont succombé à l'Ombre. La dimension pataphysique de l'échec amoureux est bien résumée par Totochabo dans *La Grande Beuverie* de René Daumal : « *Quand il est seul, le microbe (j'allais dire : l'homme) réclame une âme sœur, comme il pleurniche, pour lui tenir compagnie. Si l'âme sœur arrive, ils ne peuvent plus supporter d'être deux, et chacun commence à se frénétiser pour devenir un avec l'objet de ses tiraillements intestins. N'a pas de bon sens : un, veut être deux ; deux, veut être un. Si l'âme sœur n'arrive pas, il se scinde en deux, il se dit : bonjour mon vieux, il se jette dans ses bras, il se recolle de travers et il se prend pour quelque chose, sinon pour quelqu'un. Vous n'avez pourtant qu'une chose en commun, c'est la solitude : c'est-à-dire tout ou rien, cela dépend de vous. »*

La pataphysique est un tantrisme du détachement, un tantrisme qui sait que notre salut viendra du vide.

Du vide ou de la solitude – car si nous ne sommes pas capables de solitude nous sommes incapables de consentir à la distance entre soi et ce qu'on aime.

Quiconque sera incapable de solitude devra être considéré comme inapte à l'amour.

Supporter la solitude sera le sport des derniers temps.

.....
.....
.....

Simone Weil : « *Préserve ta solitude. Le jour, s'il vient jamais, où une véritable affection te serait donnée, il n'y aurait pas d'opposition entre la solitude intérieure et l'amitié, au contraire. C'est même à ce signe infaillible que tu le reconnaîtras. »*

Pacôme Thiellement