

Allongée dans les aires : la lévitation au cinéma

Lying in the Air: Levitation in Cinema

Mohammad Reza AMIRI

Doctorant en études cinématographiques
Université de Montréal, Canada

Abstract

This article focuses on the depiction of levitation in film. While flying characters have always intrigued audiences across various genres, levitation is typically found in a narrower range of cinematic works. Since these films often explore themes of spirituality and religion, it is insightful to consider levitation through the perspective of Simone Weil's theories, particularly her idea of grace. This concept, which contrasts with gravity as articulated by the French philosopher, allows for a deeper analysis of levitation scenes in films such as *The Mirror*, *Time of the Gypsies*, *Theorem*, *Céline*, and others.

« Dire à quelqu'un, " crois-moi ! ", c'est en appeler à l'expérience du miracle. » (Derrida, 44)

« Obéissance à la pesanteur. Le plus grand péché »
(Simone Weil, 9)

A l'aube du XX^e siècle, le rêve de voler, l'une des aspirations les plus anciennes de l'humanité, a enfin été réalisé. En 1903, les frères Wright ont réussi à effectuer le premier vol motorisé, contrôlé et stable avec leur invention, surmontant ainsi la gravité qui a toujours retenu le corps humain au sol. Cependant, peu avant cela, un autre dispositif, créé par deux autres frères et plus tard connu sous le nom de cinéma, avait déjà défié, d'une manière différente, cette loi universelle de la gravitation, en permettant de projeter à l'écran des êtres, qu'ils soient humains ou non, en apesanteur et suspendus dans l'air. Depuis lors, des milliers de personnages au cinéma ont su s'élever, s'envoler, planer, léviter, flotter dans l'air, escalader des surfaces verticales, marcher à l'envers sur le plafond et, en un mot, faire tout ce qui va à l'encontre des lois physiques qui régissent notre monde réel.

Les personnages surmontant la loi de la gravité sont représentés au cinéma de différentes manières, à diverses fins et dans des films de presque toutes sortes. Nous les classerons ici en deux types généraux : les personnages volants et les personnages en lévitation.

1. Les personnages volants

Dans le vol, le personnage prend son envol très souvent volontairement, plutôt que d'être élevé sous l'effet d'une force extérieure. Comme le corps humain ne peut pas voler dans la vraie vie, le personnage volant doit nécessairement résider dans un monde irréel, différent du nôtre, qui lui permet de défier la gravité. Toutefois, même dans cet univers imaginaire, il ne peut pas toujours voler uniquement par son propre corps.

Dans le cinéma de genre, notamment dans les films fantastiques et comiques, les envolées doivent généralement être justifiées par une logique narrative. L'imaginaire de ce type de défi de la gravité, profondément enraciné dans la pensée occidentale depuis des siècles, remonte d'ailleurs aux contes de fées et aux mythologies anciennes : si Icare peut voler, c'est qu'il possède deux ailes que lui a fabriquées son père Dédale. Sa capacité de s'élever jusqu'au soleil n'est pas un don inné, mais est justifiée par des événements antérieurs. En d'autres termes, selon la logique de son monde irréel, son vol semble tout à fait réaliste. Ce principe s'applique aussi aux films de genre, où surmonter la gravité doivent, en règle générale, être précédés d'une justification.

La méthode très souvent employée pour justifier le vol consiste à munir le corps d'un membre supplémentaire ou d'un accessoire auxiliaire. Dans son ouvrage *Cinema Taiwan : Politics, Popularity and State of the Arts* (2007), Darrell William Davis souligne que l'imaginaire culturel occidental, à la différence de celui de l'Asie de l'Est, où des techniques comme le *qinggong* (l'art de la légèreté) permettent aux personnages de s'élever sans aide (comme dans le genre Wuxia au cinéma), nécessite toujours un équipement additionnel pour s'envoler (William Davis, 96). Ainsi, l'idée de voler implique presque toujours des objets auxiliaires. Il est difficile d'imaginer que, même dans un contexte fantastique, un corps humain ordinaire puisse s'envoler uniquement par la force de ses muscles : « *the imaginary of flight in the West more often than not requires artifacts for support, such as hot-air balloons, gliders, airplanes, rockets, Icarus' waxed wings, a witch's broom, a wizard's magic stick, Peter Pan's transparent wings, Superman's cape, Spiderman's silken thread, etc.* » (Ibid, 97)

Parmi les équipements auxiliaires pour prendre de l'altitude, il faut, bien entendu, mentionner l'aile. Celui-ci a parfois été utilisé pour métamorphoser les personnages en hommes-oiseaux dans des films comme *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2014) et *Le Règne animal* (Thomas Cailley, 2023). Cependant, c'est l'ange qui représente généralement des créatures alliées au cinéma, car, comme le note Gilbert Durand, ce qui a toujours inspiré le rêve

de voler est le désir d'angelicité. « : l'archétype profond de la rêverie du vol n'est pas l'oiseau animal mais l'ange, et que toute élévation est isomorphe d'une purification parce qu'essentiellement angélique. » (1985, 148) les créatures ailées sous la forme d'anges ont fait leur entrée dans le cinéma fantastique dès l'époque de Méliès, comme en témoigne son œuvre *Le Cake-walk infernal* (1904). Elles sont aussi présentes dans la comédie. Par exemple, dans *Fifi la Plume* (1965), réalisé par Albert Lamorisse, cinéaste fasciné par le vol, un comédien de cirque se déplace joyeusement dans l'air, d'un village à l'autre, grâce aux grandes ailes qui lui sont greffées.



Figure 1 : Fifi la plume (1965)

Toutefois, l'équipement auxiliaire de vol, attaché au corps, ne consiste pas uniquement en ailes : Mary Poppins défie la gravité avec son parapluie, la sœur volante de *The Flying Nun* (1970) avec sa cornette et les personnage de *Miracle à Milan* (1951) sur un balai ; Pierre Étaix dans le film *Le Grand Amour* (1968) vole sur son lit ; Bastien monte sur le dos d'une créature dans *L'Histoire sans fin* (1984) ; Marty de *Retour vers le futur* (1985) décolle en voiture volante ; trois lyciens de *Chronicle* (2012) découvrent qu'ils ont la capacité de voler après avoir été en contact avec une substance mystérieuse découverte dans un cratère ; dans la scène finale du film *Luna Papa* (1994), une femme célibataire et enceinte s'envole dans les airs sur un toit détaché d'une maison ; Superman et Spiderman se déplace dans l'air grâce à leurs anatomies hybrides , et bien d'autres encore. Quelle que soit leur forme, les envols présentent

généralement trois aspects communs : la volonté d'un corps à prendre son envol, le besoin d'un objet auxiliaire pour ce corps, et la justification de cet objet au sein du récit.

2. Les personnages en lévitation

Le deuxième type se retrouve principalement dans les films qui, de près ou de loin, sont en rapport avec des thèmes religieux et spirituels. Plus précisément, il s'agit de films dont les lois naturelles sont les mêmes que celles qui régissent notre monde, mais dans lesquels il est en même temps possible que des miracles se produisent. Par conséquent, si le vol a lieu de manière naturelle (justifiée et crédible) dans un contexte surnaturel, la lévitation se produit, en revanche, de manière surnaturelle (injustifiée) dans un contexte naturel. Ici, les personnages ne s'envolent pas de leur propre chef à l'aide d'un outil additionnel, mais sont plutôt élevés, à leur insu, par une force extérieure. Ce n'est donc plus le corps qui prend son envol, mais l'âme ou l'esprit qui, tirée vers le haut par une énergie spirituelle, soulève le corps dans les airs. En d'autres termes, l'âme ou l'esprit joue ici le rôle d'objet auxiliaire.

On peut, évidemment, trouver ce type de l'envole dans les films bibliques et religieux sur la vie des prophètes ou saints volants. Un exemple très connu en est Joseph of Cupertino, dont l'histoire à être portée à l'écran par Edward Dmytryk dans *The Reluctant Saint* (1962). Parfois vu en état de lévitation durant des moments d'extase, Joseph, saint simple et maladroit, se retrouve accusé d'être possédé par le diable. On l'enchaîne alors au sol, mais cela ne l'empêche pas de continuer à défier la gravité, ce qui finit par convaincre tout le monde que son pouvoir est d'origine divine. Le film est réalisé dans une esthétique réaliste, s'inspirant largement du néoréalisme italien. Le seul aspect irréel et injustifié est la lévitation même de Joseph.



Figure 2: *The Reluctant Saint* (1962)

Il reste que, aux yeux des croyants, un tel prodige peut se produire dans la réalité, qu'il soit perçu comme étant en contradiction avec les lois naturelles ou, comme saint Augustin l'affirme, comme un événement qui « n'est pas contre la nature, mais contre la nature telle qu'elle nous est connue. » (Saint Augustin, 396) Cela dit, croire aux miracles ne suffit pas à lui seul pour croire aux miracles cinématographiques. Comme le souligne Ferdinando Gizzi, les miracles au cinéma requièrent une double croyance : « d'une part, croyance aux images, voire à l'illusion de réalité que celles-ci engendrent, et d'autre part, croyance religieuse proprement dite. » (Gizzi, 141) Dans cette optique, croire aux images ou, d'après Raymond Bellour, « croire au cinéma » en tant que le lieu de fascination (Bellour), s'avère être la condition nécessaire pour croire à des prodiges comme la lévitation de Joseph. Dans certains cas, la croyance au cinéma apparaît même plus essentielle que la croyance religieuse (l'inverse est à peine imaginable). C'est précisément le cas des films bibliques et religieux de Méliès. Réalisateur non croyant et amateur de fantastique, il affirmait que son intérêt pour l'exploration de thèmes bibliques et religieux ne tenait qu'à « la partie trucage » (Méliès, 131). Les miracles évoqués dans les contes bibliques ou la vie des saints ne sont, en effet, qu'un prétexte à l'expérimentation des techniques cinématographiques comme surimpression (Malthête, 226 ; Gizzi, 156-158). Ainsi, dans de tels films, le but à la base est de faire croire au public aux images en mouvement plutôt qu'à la religion, en mettant en avant les miracles du cinéma au lieu de ceux de Dieu. Dans une scène de *Le Christ marchant sur les flots* (1989), on voit le Christ marcher sur l'eau, surmontant la loi de la gravité. Il faut ici, évidemment, une foi pour reconnaître le miracle, mais cette foi doit être autant, sinon plus, d'ordre cinématographique que chrétien : le défi de la gravité résulte d'une coopération conjointe entre Dieu et la surimpression.

Or, les miracles et les prodiges, événements extraordinaires dans un contexte ordinaire, ne se limitent pas aux œuvres historiques et bibliques. Certains films à tonalité religieuse, où la question du sacré est primordiale, explorent également ces phénomènes. Par exemple, dans *Théorème* (1968), il y a une scène vers la fin où la servante lévite au-dessus d'une maison. Dans le cinéma d'horreur aussi, la gravité peut être surmontée par la propulsion divine ou démoniaque. Le film-phare de ce type est *L'Exorciste* (1973), où la jeune fille possédée se met à léviter durant l'exorcisme devant le prêtre. Plus récemment, des films comme *Saint Maud* (2019) illustrent également la thématique de la possession corporelle par une force surnaturelle.



Figure 3 : Théorème (1968)

En outre, les films qui ne se concentrent pas directement sur la religion ou le sacré présentent tout de même des personnages en lévitation. Dans ces œuvres, les lévitations ne résultent pas d'une intervention divine, mais émergent dans une atmosphère spirituelle, sous l'effet d'une force extérieure floue. Une énergie surnaturelle touche, là encore, les corps, mais l'origine de cette énergie reste mystérieuse.: peut-être viennent-elles du cosmos, de la terre, de l'amour, de la folie ou d'autres éléments. Après avoir renoncé à son héritage, Céline, dans le film éponyme de 1992 réalisé par Jean-Claude Brisseau - cinéaste marqué par l'esprit du *New Age* – se met à léviter. Le dernier plan de *Le Miroir* (1974), représentant un des moments célèbres de lévitation dans l'histoire cinéma, se termine par une fusion entre le ciel et la terre. De son côté, Emir Kusturica intègre une scène de lévitation dans *Le Temps des gitans* (1988) pour mettre en lumière les (im)possibilités d'échapper à des événements éprouvants et insupportables. De même, Martin Šulík avec *Le Jardin* (1995) et Nina Menkes avec *Phantom Love* (2007) créent, chacun à leur façon, un geste similaire de lévitation : une femme allongée en lévitation.



Figure 4 : Le Temps des Gitans (1988)



Figure 5 : Le Miroir (1975)



Figure 6 : Le Jardin (1995)

3. Lévitacion et grâce

Comme on le voit, à l'exception de quelques rares hommes comme Joseph de Cupertino, les lévitations sont toujours vécues par des femmes. Celles-ci, le plus souvent allongées, s'élèvent

lentement sur un axe vertical vers le ciel, comme si une énergie céleste les tirait dans la direction opposée à la gravité terrestre, leur permettant, même pour un court instant, de se retrouver en apesanteur. Pour caractériser cette énergie, on reprend la notion de « grâce » développée par Simone Weil.

Dans *La pesanteur et la grâce* (1947), recueil de ses pensées, Weil souligne que l'âme, tout comme le corps, est par nature soumise à une loi de pesanteur, qui la tire sans arrêt vers le bas. Toutefois, cette descente naturelle peut être contrée par une ascension surnaturelle, qu'elle appelle grâce : « Tous les mouvements naturels de l'âme sont régis par des lois analogues à celles de la pesanteur matérielle. La grâce seule fait exception. Il faut toujours s'attendre à ce que les choses se passent conformément à la pesanteur, sauf intervention du surnaturel. » (Weil, 7) La pesanteur est alors une loi naturelle, qui contraint tout à aller vers la terre, tandis que la grâce se présente comme un état exceptionnel qui, à l'inverse de l'ordre naturel, élève l'âme vers le haut par un mouvement d'ascension. Un grain tombe sur la terre par un mouvement descendant à cause de la pesanteur, mais sa plante pousse grâce à la grâce dans un mouvement ascendant.

Les scènes de lévitation mentionnées précédemment, où les femmes sont suspendues dans l'air, peuvent être ainsi comprises comme des témoignages de la grâce. Issue d'une énergie surnaturelle extérieure, cette dernière agit sur l'esprit de ces femmes et les tire vers le haut, renversant les lois naturelles qui leur sont imposées : « l'objet d'une action et le niveau de l'énergie qui l'alimente, choses distincte » (*Ibid*, 10) Ce qui s'élève ici, propulsé par cette source étrangère, n'est pas tant le corps que l'esprit ou l'âme. Comme l'explique Gaston Bachelard, le corps a, en effet, tendance à se déplacer sur un axe horizontal, tandis que toutes les opérations de l'esprit « n'ont qu'un axe de référence : l'axe vertical » (Bachelard, 55). Par conséquent, tous les mouvements ascendants non justifiés relèvent de l'ordre spirituel, soulevant toujours la question de la croyance.

Or, la grâce n'est pas accessible à tous, mais seulement à ceux qui sont faibles, simples et innocents. Elle se manifeste lorsque Dieu ou une autre source divine « énonce à toute manifestation de puissance, de gloire et de supériorité pour ne se révéler et n'agir que dans la pauvreté, la faiblesse, la solidarité » (Casalis, 381). Jankélévitch décrit d'ailleurs ce moment unique comme un « état de grâce » qui passe nécessairement par « l'humiliation » (Jankélévitch, 287). Ainsi définie, la grâce englobe non seulement un mouvement ascendant, mais aussi un mouvement descendant, où Dieu, ou toute autre énergie extérieure, s'abaisse pour se manifester

dans « la pauvreté, la faiblesse et la solidarité » des êtres humains déjà humiliés. D'après Weil, « la création est faite du mouvement descendant de la pesanteur, du mouvement ascendant de la grâce et du mouvement descendant de la grâce à la deuxième puissance. » (Weil, 14) Ce n'est qu'après le troisième mouvement que la grâce céleste produit son effet dans la réalité terrestre : « Le ciel descendant sur terre soulève la terre au ciel. » (*Ibid*, 109)

Les personnages féminins en lévitation correspondent aux critères de celles qui méritent la grâce. : servante (*Théorème*), mère en souffrance (*Le Miroir*), la vierge illettrée (*Le Jardin*), jeune mariée enceinte (*Le Temps des gitans*), suicidaire décédée (*Solaris*), mère en deuil (*The Tree of Life*), et la fille ayant tout perdu (*Céline*), etc. Même Joseph de Cupertino, un des rares personnages masculins en lévitation, se présente comme une personne visiblement simple et innocente. Dans tous les cas, les exigences d'humilité et d'innocence sont donc bien remplies. De surcroît, les scènes de grâce respectent les trois étapes définies par Weil : d'abord, un mouvement descendant de la pesanteur (le personnage est sur une surface), puis un mouvement ascendant de la grâce (il s'élève) et enfin un mouvement descendant de la grâce à la deuxième puissance (il se rabaisse). Pour Simone Weil, cette répétition de la descente, d'abord à travers la pesanteur puis à travers la grâce, constitue même la force et le charme de l'art :

« Double mouvement descendant : refaire par amour ce que fait la pesanteur. Le double mouvement descendant n'est-il pas la clef de tout art ? Le mouvement descendant, miroir de la grâce, est l'essence de toute musique [...] La montée des notes est montée purement sensible. La descente est à la fois descente sensible et montée spirituelle. C'est là le paradis que tout être désire. » (*Ibid*, 149)

La philosophe française voit ainsi la deuxième descente, celui créé par la grâce, comme à la fois une descente sensible et une montée spirituelle. Dans *Le Temps des gitans*, la lévitation d'Azra peut bien illustrer cette dualité : en s'élevant, la jeune mariée accouche. En revenant sur terre, elle rend l'âme (montée spirituelle), tandis que son enfant naît (descente sensible). C'est là que le cinéma nous offre « le paradis que tout être désire ».

Films

Birdman (Alejandro González Iñárritu, 2014), Le Règne animal (Thomas Cailley, 2023), Le Cake-walk infernal (Georges Méliès, 1904), Fifi la plume (Albert Lamorisse, 1965), Miracle à Milan (Vittorio De Sica, 1951), Le Grand Amour (Pierre Étaix, 1968), L'Histoire sans fin (Wolfgang Petersen, 1984), Retour vers le futur (Robert Zemeckis, 1985), Chronicle (Josh Trank, 2012), Luna Papa (Bakhtyar Khudojnazarov, 1994), Superman (Richard Donner, 1978), Spiderman (Sam Raimi, 2002), Joseph of Cupertino (Edward Dmytryk, 1962), The Reluctant Saint (Edward Dmytryk, 1962), Théorème (Pier Paolo Pasolini, 1968), L'Exorciste (William Friedkin, 1973), Saint Maud (Rose Glass, 2019), Céline (Jean-Claude Brisseau, 1992), Le Miroir (Andrei Tarkovsky, 1975), Le Temps des gitans (Emir Kusturica, 1988), Le Jardin (Martin Šulík, 1995), Phantom Love (Nina Menkes, 2007), Solaris (Andrei Tarkovsky, 1972), The Tree of Life (Terrence Malick, 2011).

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD Gaston, *L'air et les songes* (1re éd. 1943). Paris, Livre de Poche, 2001.
- BELLOUR Raymond, « Croire au cinéma ». *Caméra/Stylo*, n° 6, mai. 1986.
- CASALIS Georges, « Grâce ». Dans *Dictionnaire de théologie chrétienne*. Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel. 1998.
- DAVIS Darrell William, *Cinema Taiwan : Politics, Popularity and State of the Arts*. New York, Routledge, 2007.
- DERRIDA Jacques, et al., « Surtout, pas de journalistes ! » Paris, L'herne, Coll. Cahiers de l'Herne, 2004.
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Les symboles ascensionnels*. Paris, Dunod. 1984.
- GIZZI Ferdinando, et al., « Miracle – image – cinéma, au tournant du XXe siècle ». *Cahiers du Cap*, p. 141-182. 2020. Aussi disponible sur <https://books.openedition.org/psorbonne/63059?lang=fr>
- JANKELEVITCH Vladimir, *Le sérieux de l'intention*. Paris, Éditions de Minuit, 1983 (Vol. 2 : Les vertus et l'amour, 1986).
- MALTHETE Jacques, « Méphisto-Méliès et les thèmes religieux chers à Pathé ». Dans R. Cosandey, A. Gaudreault, & T. Gunning (dirs.), *Une invention du diable ?* Paris, Éditions de la Sorbonne, p. 223-229, 2007
- MELIES Georges, « Réponse à un article du Journal (1935) ». 1895, n° 36, 2002.
- SAINT AUGUSTIN, *La cité de Dieu, tome 3* (traduction par L. Moreau). Paris, Jacques Lecoffre et Cie., 1854
- WEIL Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1988.

NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE DE L'AUTEUR

Mohammad Reza AMIRI est doctorant en études cinématographiques à l'Université de Montréal, où il rédige une thèse sur le cinéma de la post-Nouvelle Vague française, sous la direction d'André Habib. Il est l'auteur de deux ouvrages : *Nous ne nous réveillerons pas ensemble : sur les trois cinéastes principaux de la post-Nouvelle Vague* (2023), publié en Iran, et *Regarde les cieux : un recueil d'articles sélectionnés* (2022), publié en Irak. En outre, il a contribué à plusieurs revues scientifiques en français, abordant des figures majeures telles que Jean Eustache, Maurice Pialat, Jacques Rivette, Abbas Kiarostami et Kianoush Ayari. Ses recherches portent sur divers axes, notamment la Nouvelle Vague, la post-Nouvelle Vague, le cinéma iranien, la cinéphilie, ainsi que les interactions entre philosophie et cinéma.