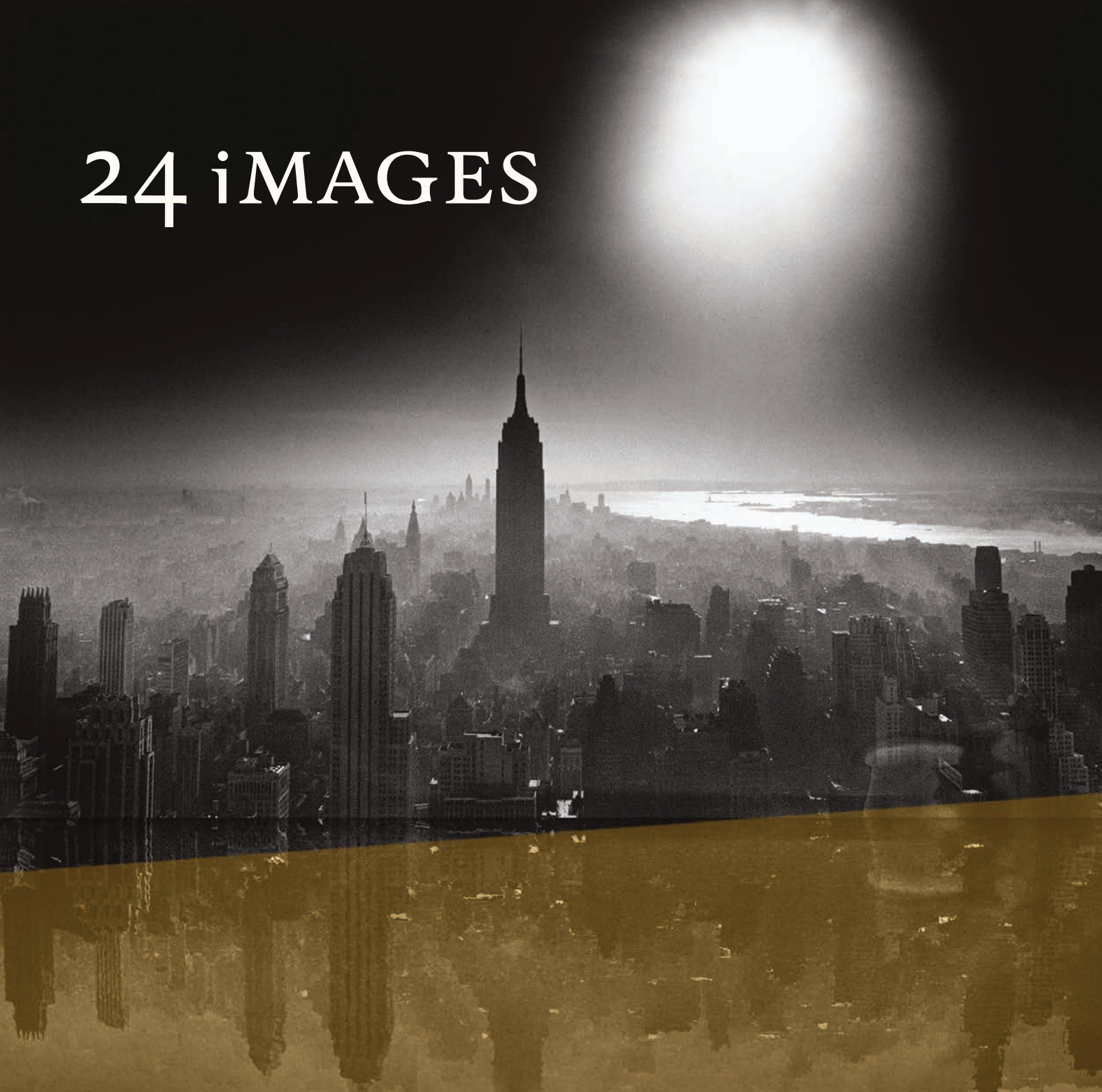


# 24 iMAGES



## APOCALYPSE NOW?

SOMMAIRE N° 160 / DÉCEMBRE 2012-JANVIER 2013

DOSSIER Apocalypse Now ? La fin du monde à travers l'histoire / La catastrophe écologique / Représentation de la fin. Fin de la représentation / De la démolition au cinéma / *The Disintegration Loops* / Au-delà de la moralité / Portrait de la jeunesse / Le zombie. CHEMINS DE TRAVERSE De l'art d'achever le monde entre amis / Ce qui vient à manquer: *Un amour d'UIQ* de Félix Guattari. DVD 24 iMAGES *Un lac* de Philippe Grandrieux. Entretien avec Catherine Jacques, productrice d'*Un lac* BILAN 2012 Nos 10 films de 2012 / Éloge du naturalisme magique / L'Amérique monstrueuse de Paul Thomas Anderson / Ceux qui n'existent pas / La société du spectacle, encore et toujours / *The End of Time* de Peter Mettler / *Tout ce que tu possèdes* de Bernard Émond / 12 images marquantes de 2012



6,95\$ | EUROPE 6,50€

Le papier Galerie Art a été spécialement conçu pour offrir un degré de brillance élevé et une surface remarquablement lisse. Cette surface produit à tout coup des images ultra précises et des couleurs éclatantes.

# Des images à leur meilleur.

Une solution rentable lorsqu'un projet exige une qualité supérieure.

**Responsable sur le plan de l'environnement** – Galerie Art est certifié en vertu de la chaîne de responsabilité FSC et contient 30 % de fibres recyclées postconsommation recueillies dans le cadre d'un programme de récupération à la source.

**Fabriqué en Amérique du Nord** – L'usine Sappi qui fabrique le Galerie Art, affiche un des taux les moins élevés d'émissions de gaz à effet de serre parmi les fabricants de papiers couchés en Amérique du Nord. L'usine est située à moins de 1 000 kilomètres de Toronto et de Montréal.

**Surface supérieure** – Galerie Art a été spécialement conçu pour offrir un degré de brillance 92, une teinte blanc bleuté d'une grande netteté et une surface remarquablement lisse.

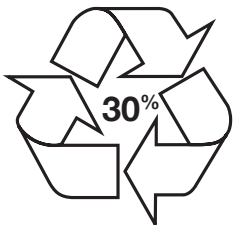
**Assortiment de poids de base** – Fini lustré ou fini soie de style européen, Galerie Art est offert dans les poids 70 lb à 100 lb édition et dans trois poids couverture : 80 lb, 100 lb et 120 lb.

**Pliabilité** – Caractérisées par une grande souplesse, les couches du papier fabriqué par Sappi ne sont pas cassantes. Les papiers de Sappi sont moins sujets aux craquelures que ceux de la concurrence.

**Nous vous mettons au défi : essayez-le !**

# Galerie Art

## lustré et soie



Postconsommation

Ariva



Paper to pixels. The way forward.  
Du papier aux pixels. La voie du futur.

## DOSSIER

### Apocalypse Now ? Visions de fins du monde P. 4

- 6 Moments crépusculaires de l'humanité
- 10 Réapprendre à avoir peur
- 13 Représentation de la fin. Fin de la représentation
- 18 De la démolition au cinéma
- 20 **The Disintegration Loops** de William Basinski
- 22 Au-delà de la moralité: la disparition d'un monde
- 25 La fin du monde: les jeunes
- 28 Le zombie: épidémie et destruction de l'humanité



© William Klein

*Atom Bomb Sky* (1955) de William Klein. Nous tenons à remercier chaleureusement le photographe de nous avoir permis d'utiliser cette photo.

#### BILAN 2012 p. 47

##### 48 Nos 10 films de 2012

50 Éloge du naturalisme magique.  
Réhabiliter **Post tenebras lux**

53 **L'Amérique monstrueuse**  
de Paul Thomas Anderson

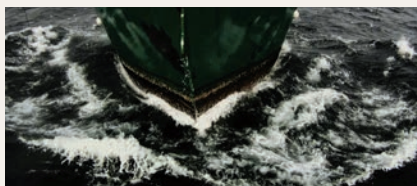
56 Ceux qui n'existent pas (à propos  
de **Tabu** et autres films récents)

58 La société du spectacle, encore et  
toujours. **Leviathan** vs **Insurgence**

60 **The End of Time** de Peter Mettler

61 **Tout ce que tu possèdes**  
de Bernard Émond

62 12 images marquantes de 2012



#### 3 Éditorial

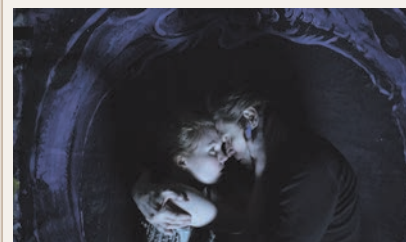
#### CHEMINS DE TRAVERSE

31 **Cin-écrits** – Fins de mondes,  
Revue *Vertigo* n° 43

34 **Entrée en matière** – De l'art d'achever  
le monde entre amis

36 **ItinErrances vidéographiques** –  
Ce qui vient à manquer

39 **DVD 2012** – Cinéma maison: état  
des lieux et découvertes de l'année



#### DVD 24 iMAGES

##### Un lac

de Philippe Grandrieux

L'acte fragile du regard P. 42

43 ENTRETIEN avec Catherine  
Jacques, productrice d'*Un lac*



# 24 iMAGES

Cinéma, etc.

revue24images.com

abonnement

## LE MAGAZINE + LE DVD offert aux abonnés + LE SITE

www.revue24images.com votre webzine hebdomadaire du cinéma. Abonnez-vous à l'infolettre!



N° 152



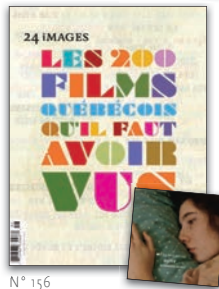
N° 153



N° 154



N° 155



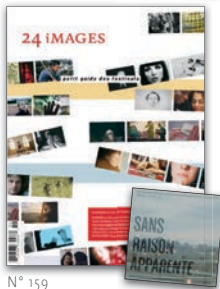
N° 156



N° 157



N° 158



N° 159

### Complétez votre collection (Liste complète et sommaires : www.revue24images.com)

- 151 Serge Giguère + DVD *Le roi du drum* de Serge Giguère  
 152 Renouveau du cinéma québécois + DVD *Québec court, prise 2*  
 153 Des villes et des hommes + DVD *Barcelone* et *La fourmi et le volcan* de Céline Baril  
 154 Festival du nouveau cinéma 2011 + DVD *New Denmark* de Rafaël Ouellet  
 155 Le cinéma chinois d'aujourd'hui + DVD *Épopée* de Rodrigue Jean et Hubert Caron Guay  
 156 Les 200 films québécois qu'il faut avoir vus + DVD *Ruth* de François Delisle  
 157 Mettler l'alchimiste + DVD *Picture of Light* de Peter Mettler  
 158 Visages du cinéma politique + DVD *Pourrons-nous vivre ensemble?* de Philippe Lesage  
 159 Le film-essai ou l'œil sauvage + DVD *Sans raison apparente* de Jean Chabot  
 160 Apocalypse Now? Visions de fins du monde + DVD *Un lac* de Philippe Grandrieux

**Abonnez-vous en ligne sur [www.revue24images.com](http://www.revue24images.com) ou remplissez ce formulaire. Un DVD gratuit avec chaque numéro... Pensez-y!**

<b>INDIVIDU</b> <input type="checkbox"/> Québec <input type="checkbox"/> Canada hors Québec	
<input type="checkbox"/> 1 an (5 parutions) 30 \$ (34,49 \$ taxes incluses)	\$
<input type="checkbox"/> 2 ans (10 parutions) 52,50 \$ (60,37 \$ taxes incluses)	\$
<b>INSTITUTION - ORGANISME</b> <input type="checkbox"/> Québec <input type="checkbox"/> Canada hors Québec	
<input type="checkbox"/> 1 an (5 parutions) 42 \$ (48,29 \$ taxes incluses)	\$
<input type="checkbox"/> 2 ans (10 parutions) 75 \$ (84,99 \$ taxes incluses)	\$
<b>AUTRES PAYS</b> <input type="checkbox"/> 1 an (5 parutions) 50 \$ CDN – frais d'envoi inclus	
<b>ANCIENS NUMÉROS</b> <input type="checkbox"/> Québec <input type="checkbox"/> Canada hors Québec (Autres pays contactez-nous)	
Quantité <input type="text"/> Numéro <input type="text"/> 6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.)	\$
(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incluses] pour 5 exemplaires et +)	\$
<b>AUTRE</b> <input type="text"/>	\$
<b>Total</b> \$	
Date <input type="text"/> <input type="checkbox"/> CHÈQUE ou <input type="checkbox"/> MANDAT INTERNATIONAL – libeller à l'ordre de 24/30 I/S	
<input type="checkbox"/> CARTE VISA ou Mastercard numéro <input type="text"/> Date d'expiration <input type="text"/>	
Nom <input type="text"/>	
Adresse <input type="text"/>	
Ville <input type="text"/> Code postal <input type="text"/>	
Courriel <input type="text"/> <input type="checkbox"/> Abonnez-moi à l'infolettre	
Commentaires <input type="text"/>	
Postez votre formulaire à : <b>Revue 24 images</b> , 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4	
<b>L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.</b>	

24 images est publiée depuis 1979.

La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

#### Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan, Jean Hamel, Marcel Jean, Marie-Anne Raulet

#### Directeur

Philippe Gajan

#### Rédactrice en chef

Marie-Claude Loiselle

#### Comité de rédaction

Serge Abiaad, Robert Daudelin, Marco de Blois, Apolline Caron-Ottavi, Bruno Dequen, Helen Faradji, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais, André Roy

#### Direction artistique

Denis Laramée

#### Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

#### Révisseur

Micheline Dussault

#### Imprimeur

Jean-Marc Côté

#### Promotion

Jean-Marc Côté

#### Webmestre

Annick Desmeules Paré

#### Ont collaboré à ce numéro

Serge Abiaad, Érik Bordeleau, Apolline Caron-Ottavi, Maxime Coulombe, Robert Daudelin, Marco de Blois, Bruno Dequen, Helen Faradji, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Marcel Jean, Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais, Marc Mercier, Alix Pennequin, André Roy

#### Correspondants

Jacques Kermabon et Édouard Vergnon à Paris

#### Conseillers juridiques

**BélangerSauvé**

#### Dépôt légal : 4<sup>e</sup> trimestre 2012

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution : décembre 2012

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN : 0707-9389

© 24/30 I/S

#### Tarifs d'abonnement (Voir ci-contre)

TPS : RT 145450482 TVQ : 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par carte de crédit sur

[www.revue24images.com](http://www.revue24images.com), par la poste, par téléphone au

514 904-6726 ou sous forme de chèque, par carte de crédit,

mandat-poste international, traite bancaire sur Montréal

libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de

leurs auteurs. La revue 24 images n'est pas responsable des

manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International

Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le

Film Literature Index.

Distribution: LMPI, Québec, Canada

Distribution en Europe: 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil

des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont

contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications: 40989510

#### 24/30 I/S – Revue 24 images

6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

Tél. : 514 276-4010, [info@revue24images.com](mailto:info@revue24images.com)

[www.revue24images.com](http://www.revue24images.com)

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes

contenant 30% de fibres postconsommation combinées

avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts

gérées de façon responsable et indépendante.

Nous reconnaissons l'appui  
financier du gouvernement  
du Canada par l'entremise  
du Fonds du Canada pour  
les périodiques (FCP) pour  
nos activités d'édition.



Canada

CONSEIL DES ARTS  
DE MONTRÉAL



# ÉDITORIAL

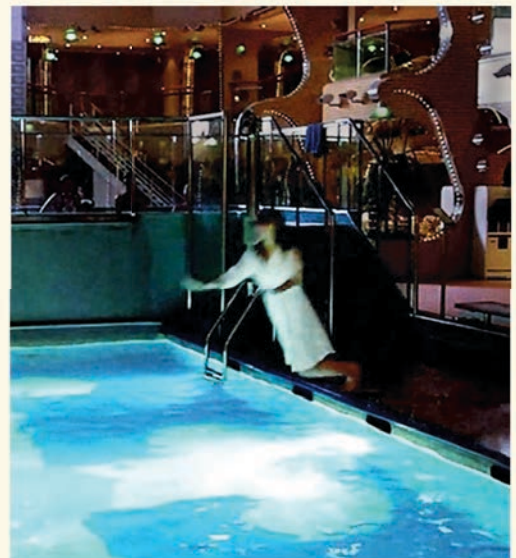
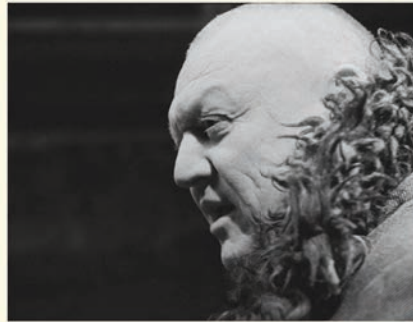
**U**n numéro placé sous le signe de la fin du monde? Ce n'est pas tant ce point précis qui a polarisé notre attention que les multiples formes qu'empruntent les spectres de la fin qui hantent notre époque. Crise de la civilisation, catastrophes écologiques faisant ressurgir des peurs ancestrales, fin de la représentation et les représentations de la fin qui y sont liées, « théâtre de l'effondrement » (chez le vidéaste Basinski), disparition des critères moraux, jeunesse en déroute livrée à un monde en ruines, fantasma de la fin des temps incarné par la figure du zombie, autant de visages que prennent les peurs et le pessimisme contemporains et qui ont servi d'amorce aux textes du dossier du présent numéro. Il s'agissait aussi pour nous de révéler combien le sentiment d'assister à l'effondrement d'un monde est aujourd'hui inséparable des représentations qu'il engendre et qui, en retour, nourrissent elles-mêmes un imaginaire de la fin.

Sur cette lancée, les « Chemins de traverse » s'intéressent d'abord à la revue *Vertigo*, qui s'est attachée à cerner les signes, les mouvements subconscients et autres symptômes de *fins de mondes* qui prolifèrent dans le cinéma actuel, alors que « De l'art d'achever le monde entre amis » (s'appuyant sur *In girum imus nocte et consumimur igni* de Guy Debord et sur *Survivance des lucioles* de Didi-Huberman) explore le rôle d'une *politique de l'amitié* offerte comme forme de résistance à la pensée trop radicalement désenchantée et crépusculaire qui prédomine aujourd'hui. Dans le texte suivant, « Ce qui vient à manquer » n'est nul autre qu'un film de science-fiction que Félix Guattari avait imaginé avec Robert Kramer dans les années 1980 et qui n'a jamais vu le jour. Ici, l'auteur réitère l'importance du cinéma, de l'art et de la poésie qui, face à un monde vidé de mystère, ont le pouvoir d'ouvrir nos sens à l'inconnu, condition essentielle d'un *devenir*.

Une première pour *24 images*: nous nous sommes tournés, pour notre 32<sup>e</sup> édition DVD, vers une production étrangère. Dans la foulée de la rétrospective qui a été consacrée à Philippe Grandrieux en octobre dernier, nous avons voulu exprimer notre enthousiasme face au travail de cet artiste qui ne cesse d'explorer les zones limites du cinéma et du monde, en permettant de découvrir ou de redécouvrir *Un lac*, réalisé en 2008 (jusqu'à maintenant non disponible en Amérique). Autre nouveauté, ce DVD propose également un supplément, soit la captation de la rencontre avec Grandrieux qui a eu lieu à la Cinémathèque québécoise le 13 octobre 2012. Pour accompagner le tout, nous publions dans nos pages un entretien avec Catherine Jacques, productrice d'*Un lac*, mais aussi de *Sombre*, de *La vie nouvelle* et de *Fièvre*, prochain film de Grandrieux.

Enfin, un bilan de l'année 2012. Celui-ci n'échappe pas totalement lui non plus aux spectres qui planent sur notre époque troublée, car c'est encore par une vision de fin du monde, ou de fin d'un monde, que passe le premier texte de ce bilan, qui s'intéresse à *Post tenebras lux* et à quelques films récents à la lumière des liens qu'établit le naturalisme magique entre monde réel et monde imaginaire, cherchant à retrouver une part de mystère et de profondeur disparue. D'une vision pessimiste de l'Amérique telle qu'on la rencontre chez Paul Thomas Anderson – où tous les liens sociaux et familiaux sont mis à mal – aux représentations des pauvres et du peuple réduits à une abstraction regardée à travers les yeux du pouvoir (dans *Tabu* et *Cosmopolis* notamment), les chemins empruntés par ce bilan aboutissent à ces autres questions incontournables dans le cinéma contemporain: Qui filme? pour qui? et pourquoi? Questions qui remettent en cause encore et toujours la position du spectateur face à la nature des images qu'il regarde, et que renouvelle chaque film, mais sans jamais les résoudre.

Marie-Claude Loisel



THE DISINTEGRATION LOOPS / William Basinski    LE CHEVAL DE TURIN / Béla Tarr  
 MELANCHOLIA / Lars von Trier    COSMOPOLIS / David Cronenberg  
 TAKE SHELTER / Jeff Nichols    THE VIRGIN SUICIDES / Sofia Coppola  
 FILM SOCIALISME / Jean-Luc Godard

# Apocalypse Now ?

## VISIONS DE FINS DU MONDE

« Il n'est pas certain que nous ayons déjà atteint la fin des temps. Il est certain en revanche que nous vivons définitivement dans le temps de la fin », écrivait Günther Anders en 1960, considérant faire partie de la « première génération des derniers hommes ». Depuis Hiroshima et Nagasaki, puis Tchernobyl et hier Fukushima, il n'y a plus de doute que notre pouvoir de destruction et d'autodestruction n'a plus de limite. Mais cette limite, nous l'avons déjà franchie avec Auschwitz, qui avait opéré l'irréversible effondrement de toute une civilisation par l'engagement de sa rationalité technique au profit non plus de l'émancipation de l'homme mais en tant qu'instrument de son anéantissement, et plus tôt encore avec la Première Guerre mondiale et ses millions de morts. Nous, habitants de ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, portons le poids de ce funeste héritage et, de façon consciente ou inconsciente, vivons avec les fantômes de ces morts qui nous regardent, ne faisant que décupler à l'infini le vide qui hante le cœur de l'homme, tout comme ce sentiment de la catastrophe déjà profondément enraciné dans l'imaginaire occidental (depuis le Déluge, la tour de Babel, la peur de l'An mil et autres mythes fondateurs).

Or c'est ce vide, conjugué aux dévastations que nous avons une capacité illimitée de propager, qui donne forme aux visions crépusculaires qui imprègnent une large part du cinéma contemporain. Prendre pour sujet la fin du monde, ou la fin d'un monde, en cette année 2012 n'est certes pas une trouvaille inédite<sup>1</sup>, mais s'avère incontestablement une source inépuisable de possibilités d'exploration permettant d'interroger notre époque et les productions symboliques qu'elle engendre. L'imaginaire de la catastrophe, autant que le nihilisme qui plane aujourd'hui sur beaucoup de films, se sont lourdement insinués dans la conscience du monde actuel et témoignent de l'importance de la rupture que représente le XX<sup>e</sup> siècle, avec la mise à mal de la foi en l'avenir et de la *croissance* au progrès – cette « métaphysique de l'Histoire » comme la nomme Günther Anders.

Mais que deviennent aujourd'hui les catastrophes imaginaires représentées depuis des siècles à travers l'art alors que les catastrophes réelles dépassent désormais tout ce qu'on avait pu imaginer ? Si jusqu'à maintenant le cinéma a bien peu su affronter de façon visionnaire et incisive cette inversion radicale du rapport entre réel et imaginaire – inversion venue métamorphoser jusqu'à la nature même de notre peur de ce qui est en train d'advenir ou le pourrait –, les multiples formes et résonances que trouve dans les films récents notre sentiment de vivre la fin d'un monde témoignent pourtant d'une conscience aiguë que les possibilités de fins qui nous menacent sont plus innombrables que jamais : catastrophe naturelle, humaine, sociale, climatique, sanitaire, nucléaire, et même financière. C'est donc partant de ses considérations que nous avons élaboré les pages qui suivent, afin de cerner quelques-unes des manières dont s'incarne au cinéma le pessimisme contemporain, de saisir quelles peurs hantent nos sociétés et quels modes de représentation celles-ci empruntent pour s'exprimer. – **Marie-Claude Loiseau**

1. Voir notamment la recension de livres et d'articles faite par *Le Monde diplomatique de novembre 2012* sous le titre « Le futur a-t-il de l'avenir ? ».

# Apocalypse Blues

MOMENTS CRÉPUSCULAIRES DE L'HUMANITÉ

par Gérard Grugeau



LE TRIOMPHE DE LA MORT célèbre tableau de Bruegel l'Ancien (1562)

DE TOUT TEMPS, L'HUMANITÉ A ÉTÉ HABITÉE D'UNE ANGOISSE INSTINCTIVE CAUSÉE PAR le sentiment que ressent l'individu d'être abandonné au sein de la totalité du monde. Angoisse devant l'espace d'autant plus prégnante quand vient se greffer à l'idée d'abandon le fantasme d'un monde voué à la finitude. Ce fantasme récurrent de la chute se nourrit aujourd'hui des prévisions les plus affolantes à une époque de mutations profondes et de crise de civilisation majeure. Quand, de surcroît, l'ancien calendrier maya ou autres prophéties bouddhistes (*The Last Time I Saw Macao* de João Pedro Rodrigues et João Rui Guerra da Mata) viennent raviver le spectre de la fin du monde pour 2012, la rumeur s'emballe. Signe des temps, la Tate Gallery de Londres faisait salle comble en 2011 avec l'exposition *Apocalypse* consacrée à John Martin, peintre mineur du dix-neuvième siècle très porté sur les violences cataclysmiques. Comme la peinture et la littérature, le cinéma s'est toujours fait l'écho des moments crépusculaires de l'aventure humaine, révélant volontiers dans son ombre portée «les sonorités fêlées de l'âme moderne», pour reprendre la formule de Kandinsky.

**A**vec le recul, ces moments charnières de nos dérélictions passées peuvent sans doute éclairer aujourd'hui notre présent alors que se multiplient à l'envi les signes et les symptômes d'une déroute fortement appréhendée qui ferait de chacun de nous le simple témoin d'une continuité historique en mal de désir. Éreinté,

naviguant à vue, le monde ne serait-il plus la promesse d'aucun inédit? Le réel disloqué serait-il bloqué au point de ne plus pouvoir faire monde? L'art aurait-il épuisé toutes ses formes et ses récits face au catastrophisme ambiant qui nous traverse?

### LA PUNITION DIVINE

D'après le philosophe Michaël Foessel<sup>1</sup>, une telle croyance universelle en l'anéantissement du monde tire son origine des monothéismes qui prédisent la venue d'un chaos divin au nom du créationnisme. Contrairement aux Grecs de l'Antiquité qui croyaient en l'éternité d'un cosmos sans début ni fin, les religions monothéistes – et surtout le christianisme – ont semé l'idée d'une parousie (soit le retour en gloire du Messie sur Terre) indissociable de l'existence même de Dieu, de la promesse apocalyptique et de la permanence du monde. De grands textes bibliques attestent de cet horizon d'attente et, à travers ses enluminures, l'art du Moyen Âge a longtemps perpétué cette vision mêlée d'effroi et de folle espérance. À partir des quinzième et seizième siècles, plusieurs peintres reconnus (notamment Rogier van der Weyden, Jan van Eyck, Michel-Ange et Jérôme Bosch) donnent volontiers dans l'eschatologie et la représentation de l'Apocalypse et du Jugement dernier. Avec son cortège de squelettes et son paysage infernal où se déchainent les quatre éléments, le célèbre tableau de Bruegel l'Ancien, *Le triomphe de la mort* (1562), demeure sans doute à ce jour l'une des œuvres les plus éloquentes de cette vision apocalyptique et fragile de la condition humaine. Pendant des lustres, l'idée d'une fin vécue dans la terreur, et néanmoins porteuse de promesses, sera donc avant tout de nature théologique. Au cinéma, *Le jugement dernier* de Vittorio De Sica (1961) reconduira ainsi à travers l'évocation d'un déluge faussement rédempteur (une simple tempête, en fait) les obsessions d'un Occident chrétien tourmenté par la perspective d'une disparition imminente.

### LES DÉRIVES DE LA SCIENCE ET DE LA TECHNOLOGIE

Donnant de bon gré dans l'allégorie, l'art en général, et le cinéma en particulier, ont bien sûr toujours produit des œuvres directement en phase avec les peurs associées aux époques sombres qui les ont vues naître. Peurs qui ont parfois généré d'importantes ruptures esthétiques comme dans le cas de l'expressionnisme du début du vingtième siècle, tout imprégné de la crainte du cataclysme à venir de la Première Guerre mondiale. De la même façon, la crise des années 1930 aux États-Unis favorisera la culture populaire des fanzines et des « pulps » remplis de superhéros. Le septième art ne sera pas en reste, donnant lieu à l'âge d'or du cinéma fantastique américain qui tendra à sa société le miroir grossissant de ses répulsions et de ses fascinations. À ce titre, le *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, qui culmine dans le chaos new-yorkais, saura jouer des pulsions liées à l'inconscient freudien en opposant les forces primitives et la civilisation technologique. Mais avec les avancées de la science, les peurs viscérales se déplacent pour cristalliser autour de nouveaux enjeux tout aussi terrifiants, d'autant plus qu'en bon apprenti sorcier qu'il est, l'homme aime travailler à sa propre destruction. Alors que la science-fiction purement récréative ou spéculative alimente la machine à fantasmes du cinéma depuis *Le voyage dans la lune* (1902) de Georges Méliès, l'accident cosmique et le film catastrophe s'emparent très vite des écrans. Bien avant *Armageddon* de Michael Bay (1998) ou *Deep Impact* de Mimi Leder (1998), *La fin du monde* (1930) d'Abel Gance laisse déjà craindre une collision entre les planètes. Mais c'est bien sûr le spectre d'Hiroshima et le contexte de la guerre froide qui

suscitent à partir des années 1950 la vague d'alarmisme déferlant alors sur le monde. Dès lors, la menace du péril atomique et de ses mutations inspire aussi bien le cinéma de genre (*Godzilla* d'Inoshiro Honda, 1954) que le drame de science-fiction (*On*



INVASION OF THE BODY SNATCHERS (1956) de Don Siegel et LA JETÉE (1962) de Chris Marker

*the Beach* de Stanley Kramer, 1960) ou le cinéma d'auteur hanté par le silence de Dieu et l'absurdité d'être (*Le septième sceau* d'Ingmar Bergman, 1957). Par ses multiples clés de lecture qui en font tout le prix, le film-culte de Don Siegel *Invasion of the Body Snatchers* (1956) condense à lui seul toutes les sources de paranoïa d'une période profondément troublée, minée à la fois par la phobie du communisme, l'hystérie du maccarthysme, la crainte des retombées nucléaires et la hantise d'une dérive déshumanisante de la société conformiste de l'époque.

Ces maux frappant l'humanité, avec le risque d'une troisième guerre mondiale en toile de fond, resteront inscrits dans le cinéma des décennies suivantes en se déclinant sur tous les registres : le poème d'amour et de mort (*Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, 1959), l'essai en forme de « photo-roman » (*La jettée* de Chris Marker, 1962), la satire politique (*Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick, 1964), la politique-fiction (*Fail-Safe* de Sidney Lumet, 1964), le thriller d'espionnage (*Seven Days in May* de John Frankenheimer, 1964), le documentaire-fiction (*The War Game* de Peter Watkins, 1965), le drame psychologique (*L'alliance* de Christian de Chalonge, 1971), la fable visionnaire (*Rêve de singe* de Marco Ferreri, 1977), la parabole philosophique et spirituelle (*Le sacrifice* d'Andreï Tarkovski, 1984), la tragédie sociale (*Pluie noire* de Shohei Imamura, 1989) ou, plus près de nous, la comédie romantique (*Jusqu'à ce que la fin du monde nous sépare* de Loraine Scafaria, 2012).



STALKER (1979) d'Andrei Tarkovski et THE ROAD (2009) de John Hillcoat

À ces maux tant redoutés viennent se greffer d'autres appréhensions liées à plusieurs thèmes forts : la tentation totalitaire (*Farenheit 451* de François Truffaut, 1966), la crise écologique (*Silent Running* de Douglas Trumbull, 1972), la famine et la surpopulation (*Soylent Green* de Richard Fleischer, 1973), l'aliénation de la société de consommation (*La grande bouffe* de Marco Ferreri, 1973), les invasions extraterrestres (*Mars Attacks!* de Tim Burton, *Independence Day* de Roland Emmerich, 1996, *War of the Worlds* de Steven Spielberg, 2005), la contamination virale (*The Hole* de Tsai Ming-liang, 1998), la confrontation entre humains et robots (*Matrix* des frères Wachowski, 1999) ou l'intrusion des fantômes par Internet (*Kairo* de Kiyoshi Kurosawa, 2001). Même s'il s'ancre souvent dans le réalisme intimiste et fantastique pour aborder les dérèglements du monde, le cinéma sait surtout, grâce à l'essor des effets spéciaux et des nouvelles technologies, exploiter *ad nauseam* les potentialités du spectacle pour traduire les inquiétudes d'une humanité au bord du gouffre... si elle n'y a pas déjà sombré corps et âme, car nombreuses sont aussi les œuvres de science-fiction ou les fables futuristes qui nous offrent leurs visions hallucinées d'un monde postapocalyptique où le pire semble déjà avoir eu lieu. *Mad Max* de George Miller (1979) côtoie ainsi *Malevil* de Christian de Chalonge (1980), *Stalker* d'Andrei Tarkovski (1979), *Le dernier combat* de Luc Besson (1983), *Rêves* d'Akira Kurosawa (1990), *Le temps du loup* de Michael Haneke (2003) ou, œuvre oubliée redécouverte récemment, *The World, the Flesh and the Devil* de Randal Mac Dougall (1959). Et certains créateurs explorent déjà depuis longtemps le thème d'une posthumanité mutante où l'homme-machine « amélioré » refonde un nouveau mode d'être au monde à l'ère moderne de la cybernétique et des nanobiotechnologies

(*Blade Runner* de Ridley Scott, 1982, *Gattaca* d'Andrew Niccol, 1997, *eXistenZ* de David Cronenberg, 1999, *A.I.* et *Minority Report* de Steven Spielberg, 2001 et 2002).

### VISIONS DYSTOPIQUES D'UN TEMPS PRÉSENT

Si de théologique qu'elle était à ses débuts, l'idée de fin du monde s'est déportée vers la science et la spirale technologique suite au retrait du religieux, c'est pour atteindre aujourd'hui, changement de millénaire aidant, une dimension fantasmagique inégalée. L'anxiété qui monte découle d'expériences diverses qui attestent plus que jamais d'une *perte en monde*, d'un véritable « glissement historique » selon Jean-Luc Nancy, alors que, dans son évolution, la modernité voit se multiplier les signes de dérive d'un réel hypertéchnicisé qui semble échapper à l'homme. Non seulement les peurs d'antan sont toujours présentes, mais elles se sont aussi amplifiées, que l'on pense ici à l'apocalypse nucléaire rêvée (*Last Night* de Don McKellar, 1998) ou avérée (le désastre de Fukushima dans *The Land of Hope* de Sion Sono, 2012), à l'affrontement entre civilisation et barbarie (*The Road* de John Hillcoat, 2009), aux dangers de type bactériologique (l'odyssée amoureuse et sexuelle des *Derniers jours du monde* des frères Larrieu, 2008) ou aux dérèglements climatiques en tout genre qui semblent devenus l'enjeu principal de notre survie, comme en témoignent abondamment les pires scénarios catastrophes de l'heure (*2012* et *The Day After Tomorrow* de Roland Emmerich ou *The Happening* de M. Night Shyamalan, 2008). D'autres effrois associés au terrorisme et au soi-disant « choc des civilisations » sont venus s'ajouter à la liste suite au traumatisme vécu par les États-Unis le 11 septembre 2001 (*United 93* de Paul Greengrass, 2006). Et c'est sans parler du désabusement de l'histoire, de la crise des idéologies et du délitement du politique sur lesquels planent désormais la crise des pouvoirs (*Habemus papam* de Nanni Moretti, 2011) et la fatalité consentie de la nouvelle théologie – celle du marché – qui pourrait voir advenir l'effondrement d'un système capitaliste aux abois (*Cosmopolis* de David Cronenberg, 2011). Bref, la convergence de toutes ces crises fait en sorte que l'horizon de pérennité semble aujourd'hui se dérober à nos yeux. D'autant plus que les humains pourraient bientôt ne plus pouvoir se reproduire (*Children of Men* d'Alfonso Cuarón, 2006) ou encore s'enfermer dans la marchandisation des corps et la compulsion sexuelle pour mieux se préserver de l'amour (*Shame* de Steve McQueen, 2011).

### LE LIEN D'HUMANITÉ

Dans ses diverses expressions, la crise est cependant avant tout d'ordre social, éthique et spirituel. Comme si notre présent, saisi d'égarement et voué au *no future* de la consommation et du matérialisme (*Film Socialisme* de Jean-Luc Godard, 2010, l'œuvre de Bernard Émond au Québec), se voyait soudain privé d'un avenir devenu pure abstraction et générant une inquiétude sourde quant à la nature même de notre présence au monde. Question donc aussi d'inscription dans le temps, un temps plus que jamais indéterminé, sans mouvement, menacé par l'effacement du sens. Même si, selon Emmanuel Kant, la raison a toujours fantasmé « la fin de toutes choses », c'est la dissolution même du lien humain qui semble aujourd'hui en jeu (*O Fantasma* de João Pedro Rodrigues, 2000).

Face à cette crise dystopique du réel où le temps présent est difficile à appréhender, où le moment semble sans relêve et exempt de grand récit symbolique, la tentation du néant est grande. En cela, *Melancholia* (2011) est un film bien de son époque. Alors que, réalisé dans les années 1930 sur un sujet semblable (le télescopage de deux planètes), *La fin du monde* d'Abel Gance opposait aux tenants d'un hédonisme décadent les fervents adeptes d'une république universelle favorable au rapprochement des peuples, le film de Lars von Trier met aujourd'hui en scène la fin de la famille et le cynisme d'une société matérialiste revenue de tout et confrontée au jour du Jugement. Le cinéaste ne choisit pas un personnage de mélancolique par hasard. Rongée par la dépression, son héroïne principale est aspirée par son désir de néant parce qu'elle *sait* que le monde est déjà fini. Elle est *dans* cette perte fondamentale que nous pressentons tous et qui nous phagocyte. Échappant au nihilisme absolu, le film n'en reconstitue pas moins en fin de course une ouverture dans l'abandon, un refuge symbolique (la force du rêve liée à l'enfance et sauvée par la puissance du cinéma) qui ressoude le lien d'humanité et propulse dans une dimension mythologique l'expérience de désorientation du sens que nous venons de vivre. Avec son lyrisme eschatologique, *Take Shelter* de Jeff Nichols (2011) rend compte de la même inquiétude en venant brouiller nos perceptions. Que son protagoniste soit un « fou » en proie à des hallucinations ou le voyant extralucide d'une fin qu'il *sent* proche, il est le prophète de l'apocalypse des temps nouveaux. Et la famille est ici à la fois la source du mal et le lieu de toutes les rédemptions, là où la force du lien tend à montrer que le monde, c'est au moins la nature *plus* l'humanité. Même inscription profonde du lien, menacé là encore d'une perte inexorable dans *Le cheval de Turin* de Béla Tarr (2011), film testament d'un artiste inspiré qui n'a cessé tout au long de son œuvre de travailler les figures en boucle d'un temps cyclique et d'un cercle infernal dans lequel l'humanité se débat de toute éternité. À l'heure des bilans où l'idée de révolution a été anéantie et où les vainqueurs d'un

ordre immoral et impitoyable ont « tout souillé », le grand maître hongrois sonne le glas de notre temps en déshérence. Et, par un formalisme radical qui atteint ici la quintessence dans l'art de l'épure, son cinéma renforce jusqu'au vertige le sentiment de fin du monde (ou du moins de « fin d'un monde ») qui nous étroit, au même titre que le paysan et sa fille englués dans la répétition exténuée de leurs rituels domestiques. Pour Béla Tarr, il va de soi qu'un nouveau cycle du temps s'achève. Mais la fin du monde n'est-elle pas en soi une hérésie, puisque seule la fin du temps signifierait la « fin de toutes choses » ?

Chose certaine, de par leurs propositions esthétiques fortes, de tels films savent encore trouver aujourd'hui les forces mobilisatrices nécessaires pour que le temps présent puisse distiller du sens et briller de tout son éclat, fût-il mortifère et envahi par une rhétorique de la catastrophe. Ces œuvres sont encore porteuses d'une impulsion qui donne corps à la forme. Une impulsion morale et politique qui permet de penser et d'agir pour faire monde et éviter la récupération du catastrophisme par les idéologies du pire. Face à l'angoisse tellurique de la chute, une seule question se pose : celle de savoir ce qui fait que le monde – et le cinéma – peuvent encore constituer notre havre commun. En cela, avec l'image emblématique du balcon vide où le nouveau pape n'apparaîtra jamais à ses fidèles, le dernier film de Nanni Moretti est l'épreuve de vérité d'un temps présent travaillé par la tentation de la fuite. Un présent dépressif, saturé de passé, qui rend compte de la totalité du monde actuel où cristallisent échecs et tensions. Le balcon vide d'*Habemus papam* est un trou noir qui aspire notre regard. Il ouvre sur la béance de toutes nos croyances déçues. Il est notre désarroi absolu face à la difficulté d'être humain, face à toute exigence de vie. 📺

1. *Les nouveaux chemins de la connaissance*, émission de France-Culture animée par Adèle Van Reeth.



TAKE SHELTER (2011) de Jeff Nichols

# Réapprendre à avoir peur

par Apolline Caron-Ottavi



THE HAPPENING (2008) de M. Night Shyamalan

LA CATASTROPHE ÉCOLOGIQUE A POSÉ UN PROBLÈME AU CINÉMA CONTEMPORAIN : on peut avoir l'impression que les catastrophes naturelles ont été l'objet soit du cinéma hollywoodien à très gros budget, comme en 2012, soit du documentaire militant (à la Al Gore). Dans le premier cas, elle n'est que pure chimère, utile à raviver le genre du film catastrophe dans ce qu'il a de plus spectaculaire, mais dénuée d'un quelconque ancrage dans le réel. Dans le second, les limites sont les mêmes que pour toute forme de militantisme, et donc l'échec prévisible, en tout cas par rapport à l'efficacité espérée : prêcher les convaincus d'un côté, agacer les autres par un ton perçu comme didactique ou moralisateur de l'autre. Surtout en temps de crise économique, où l'approche «écologiste» est parfois soupçonnée d'être une préoccupation bourgeoise (ceux qui peuvent se permettre de se soucier des ours blancs), ou encore une posture réactionnaire, à l'encontre du progrès et du bien-être individuel. Pourtant, s'il est une fin du monde, la plus probable se situe là, dans ce dérèglement accéléré des forces naturelles.

**R**appelons ici que la fin du monde a une place, depuis toujours, dans la culture occidentale. Mais plutôt qu'un désastre, la fin du monde au sens biblique est aussi l'occasion de la rédemption et de la résurrection, et donc une sorte de « solution ». C'est l'arche de Noé : certes il y a l'angoisse d'un jugement punitif, mais demeure toujours l'espoir de faire partie des heureux élus qui subsisteront. **2012** en était l'illustration parfaite, et assumée

(seuls les très riches montent dans le bateau, mais accompagnés néanmoins des héros et de quelques ouvriers chinois, c'est-à-dire des spectateurs et de leur bonne conscience). Cette conception est peut-être la raison pour laquelle la catastrophe environnementale n'inquiète pas outre mesure ; mais peut-être est-ce aussi la raison pour laquelle elle dérange, plus que les autres « fins du monde » : l'homme n'entre plus en compte dans le processus qu'il a enclenché,

et la réalité dépasse les métaphores bibliques. Ces deux dernières années, certains cinéastes (docalés chacun à leur façon par rapport aux modes de représentation dominants) et un nombre non négligeable de films ont proposé une nouvelle image de la « nature », et réactivé, différemment, le sentiment d'une fin du monde.

Il y a quelques années, M. Night Shyamalan (pour commencer par un exemple tout à fait hollywoodien) réalisait un film déprécié et rejeté par une majorité de critiques comme par son public : *The Happening*. Pourtant, le film renouvelait à sa façon le film catastrophe, en empruntant une voie qui se fait rare dans le genre : le minimalisme. En effet, ni monstre ou zombies, ni guerre ou attaque bactérienne, ni tremblements de terre ou effets spéciaux : la source de terreur du film étant le vent, qui véhiculait une particule nocive sécrétée par les arbres amenant les hommes, plongés à son contact dans une crise catatonique, à se suicider massivement. Le film consistait en une course laborieuse d'un groupuscule de plus en plus amoindri à travers champs, qui tentait de façon absurde d'échapper au vent, et lorsque le couple principal finissait par cesser la lutte, la malédiction cessait elle aussi. La fin du film, qui avait semblé mièvre à beaucoup, peut être pourtant interprétée comme la plus cynique possible : alors que la petite famille américaine réunie reprenait joyeusement le cours de sa vie (comme si absolument rien ne s'était passé), la catastrophe reprenait du poil de la bête... à Paris. Le discours était clair au risque d'être grossièrement taillé : le comportement des hommes envers la nature mène à un suicide collectif, et il n'y a qu'en y faisant face qu'on peut y échapper ; pourtant l'individualisme reprend toujours le dessus, et la catastrophe continue ainsi d'avancer à grands pas. Mais la force du film de Shyamalan repose sur sa capacité à instaurer une nouvelle forme de peur. Une peur païenne, pourrait-on dire. Le paysage opposait aux hommes une présence impossible à identifier, et à laquelle il est impossible de s'identifier. La peur était celle de témoins impuissants, pétrifiés comme si un train leur fonçait dessus. Certes, tous les films catastrophes reposent sur un inconnu, mais là, l'inconnu prenait place dans le familier, ou encore mieux, dans un paysage familier redevenu étranger : les héros citadins fuyaient vers la campagne, n'ayant d'autre option pour échapper à la nature meurtrière que de s'y enfoncer. Ce à quoi est parvenu Shyamalan, c'est donner une « personnalité » active à la nature : au fond, une personnalité vivante, tout simplement. Le personnage qui se bat pour survivre n'est plus l'homme, mais l'arbre, et l'homme se retrouve dans la position du fléau à combattre (de l'ordre de la bactérie ou de la créature mutante). Ce qui réactive le principe d'une sélection naturelle disparue du monde des hommes depuis des siècles, et la peur, oubliée, qui va avec. Le film de Shyamalan effectue en cela un renversement : la fin du monde n'est plus centrée sur l'homme ; la terreur réside alors dans la conscience que le monde peut continuer sans nous, et que la fin du monde ne sera que la fin de l'homme. C'est en cela qu'on peut parler de peur païenne, à l'inverse de la conception biblique, au fond rassurante. Les catastrophes au cinéma avaient jusque-là une solution humaine : un traitement, une performance technologique, un héros. La menace nucléaire, dont le cinéma de série B des années 1960-1970 s'était si bien emparé, pouvait dépasser les scientifiques et les politiques, mais restait néanmoins un fait humain, avec l'espoir d'une marche arrière possible. Là,

c'est terminé : réveillée par l'homme, la nature devient une force autonome et incontrôlable. Et l'humanité, désarmée, retourne à un état de terreur primitive.



LE CHEVAL DE TURIN (2011) de Béla Tarr et MELANCHOLIA (2011) de Lars von Trier

### LA PEUR ANCESTRALE DU CHAOS

Les grands films de 2011 avaient en commun cette représentation d'une peur ancestrale du chaos. *Melancholia* de Lars von Trier déclinait tous les motifs de cette peur, qui précède le sentiment mélancolique. Justine finit par être indifférente à tout, et à se complaire même dans l'idée de la mort qui approche, mais cet état de torpeur est précédé d'un état de terreur. Les images de Lars von Trier, ou plutôt les visions qui incarnent cette peur toute-puissante se sont d'ailleurs retrouvées dans d'autres films importants des derniers mois (reprenant les motifs anciens de la mort et de la mélancolie dans l'histoire de l'art) : la chute d'oiseaux frappés de mort subite est l'un des signes précurseurs du désastre dans le *Take Shelter* de Jeff Nichols ; le cheval paniqué de Justine n'est pas sans rappeler le cheval meurtri de Béla Tarr ; enfin, le rapprochement a déjà été fait plusieurs fois entre l'apparition cosmique d'Antarès dans *Melancholia* et les images de l'univers tirées de celles du télescope spatial Hubble dans *The Tree of Life* de Terrence Malick. La question de la catastrophe naturelle n'est plus dans ces films le sujet explicite, mais c'est la peur suscitée par le monde qui est ravivée : la prise de conscience que cette immensité pourrait très bien se passer de nous. En cherchant à renouer contact avec l'image d'une nature-mère, qui relève d'une mythologie primitive oubliée par l'Occident, ces films aboutissent au constat terrible que la nature nous est étrangère, ou plutôt que nous lui sommes étrangers. Nous existons en elle, mais ne coexistons pas avec elle :

nous pouvons agir sur elle, mais lorsqu'elle agit sur nous, nous n'y pouvons absolument rien. À chaque fois la nature est sublimée, mais par là même renvoyée à son état premier : une force sauvage, inhumaine qui, en nous absorbant, nous rappelle que l'inverse est impossible. Le mythe d'une nature personnifiée, incarnée, a disparu des images grandioses mais glaciales des nébuleuses de Hubble, et ne peut donc plus nous rassurer. Pascal, peut-être le plus chrétien des philosophes – c'est-à-dire celui qui savait le mieux douter – en a donné la description parfaite : « *Le silence de ces espaces infinis m'effraie* ». Dans tous ces films, cette angoisse profonde est d'ailleurs associée à la figure de l'enfant, seul lien qui nous rattache



LEVIATHAN (2012) de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel

encore à l'image d'une nature « maternelle » : dans *Melancholia*, Justine comprend que la seule façon de faire face à la fin du monde, c'est d'épargner la peur à l'enfant, en construisant avec lui un abri magique. Cette année, le très beau *Beasts of the Southern Wild* adoptait le regard d'une fillette sur la nature déchaînée, et la façon dont elle apprenait peu à peu à dompter sa peur, ou du moins à s'en accommoder. Dans *Take Shelter*, obsédé par le désir de protéger sa fille des catastrophes climatiques, le père finit lui-même par s'enfermer dans une logique qui relève de la néoténie, en creusant un cocon au sein de la terre mère. Tout au long du film, alors que les prémices de la catastrophe viennent du ciel, il creuse. Ce que son entourage perçoit comme de la paranoïa devient finalement une réalité collective : mais alors que les gigantesques tornades s'approchent, au dernier plan, vues par tous et non par lui seul, il est trop tard car il s'est éloigné de l'abri, convaincu et soigné de sa folie par la société. *Take Shelter* échappe au simplisme en conservant tout au long du film l'ambiguïté du héros, et sa position intenable. Mais ce qui semble au début propre à l'esprit d'un paranoïaque se révèle peu à peu une plongée dans un esprit empreint d'une lucidité que l'on peut qualifier de chamanique : ses rêves, ses visions, ses crises, les énoncés cryptés qu'il reçoit, l'auditoire n'est pas en mesure de les déchiffrer.

Dans *The Tree of Life*, l'impasse demeure entre l'humanité et ce qui la surplombe : les images de l'univers ne coexistent absolument pas avec celles du monde terrestre, et l'humanité succède aux dinosaures dans une existence peut-être tout aussi éphémère. Une seule chose les différencie : la science, qui confère aux hommes la connaissance de cet espace terrifiant au-dessus d'eux, dont l'éternité reflète la fin possible du monde terrestre, et surtout nous rappelle que nous n'irons pas ailleurs. La peur nous prend devant

ces images car aucun œil humain ne peut en être le témoin, et pourtant elles font partie de notre réalité. Elles étaient là avant nous, elles seront donc là après nous. Ce sont pourtant des images issues de nous-mêmes : les images de Hubble, achèvement scientifique qui offre à la vision humaine ce qu'elle n'aurait jamais pu envisager même dans ses mythes les plus inventifs, nous rappellent en fait que le rapport de force de l'homme avec la nature ne peut se jouer qu'entre l'homme et le monde qu'il a fabriqué. La force du film de Malick est de confronter aux images du cinéaste, « à échelle humaine » (dans leur nature et leur sujet), les images scientifiques de Hubble, qui ne sont le fait d'aucun œil humain, mais nous renvoient justement à ce qui nous dépasse : l'univers certes, mais encore plus nos propres capacités technologiques, qui sont autant instrument de destruction qu'elles peuvent être outil d'humilité.

### DE NOTRE CAPACITÉ DE DESTRUCTION

Nous disions au début de ce texte que le documentaire avait en grande partie échoué à rendre à l'écran la catastrophe naturelle. En 2012, nous tenons enfin un film documentaire qui y parvient, en échappant aux discours et au didactisme, et fait faire au cinéma un bond en avant : *Leviathan* de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel (présenté aux RIDM). Le *Leviathan* en question est un bateau de pêche industriel, qui sillonne furieusement l'océan, sans origine et sans destination. Il avale les poissons par millions, recrache du sang ou des corps mutilés, abrite quelques hommes hagards, au service de rouages et de chaînes grinçantes. Autour, les mouettes patientent par centaines, comme des vautours. Pourquoi ce portrait est-il si terrifiant, alors que nous savons tout de la réalité de la pêche industrielle ? La nouveauté réside dans la façon dont le bateau est filmé : par de minuscules caméras numériques, laissées à elles-mêmes, sur la coque du bateau, dans un sous-pont, sur le casque d'un ouvrier. Elles enregistrent sans état d'âme une machine de mort. Il y a là quelque chose du film d'horreur (la vision subjective d'une présence inconnue) et en même temps une indifférence du regard qui renvoie à la mécanique implacable du « monstre », et dont la vision n'aurait jamais été aussi terrifiante s'il s'était agi d'un regard humain. Pour tenter de saisir ce que le cinéma obtient là, rappelons-nous une phrase de Günther Anders dans *Aimer hier : notes pour une histoire du sentiment*, dans un passage où il analyse que le sentiment – notamment la peur – doit évoluer pour correspondre à notre réalité (il pense ici à la guerre nucléaire) : « Force est de constater que la transformation extrêmement rapide de nos capacités, notamment techniques, nous a à ce point dépassés que l'écart entre l'avancement de ces dernières et celui de nos capacités émotionnelles s'est creusé de manière catastrophique – en d'autres termes, nous sommes si peu armés face à l'énormité du monde que nous avons nous-mêmes « fabriqué », et surtout devant notre pouvoir de le détruire, que, pour survivre, nous devons impérativement soumettre nos sentiments (et donc leur « histoire ») à des transformations forcées. » Survivre commence donc peut-être par être émus de nos propres capacités techniques, en opposant leur avancement fascinant à leur potentiel de destruction. Et alors, que font ces films si ce n'est compenser cet écart dont parle Anders, en réinsufflant l'émotion là où nous l'avons perdue, devant la réalité elle-même ? Le cinéma nous réapprend, tout simplement, à avoir peur. ■

# Approcher l'extrémité du monde

REPRÉSENTATION DE LA FIN. FIN DE LA REPRÉSENTATION

par Marie-Claude Loisel



LE CHEVAL DE TURIN et FILM SOCIALISME

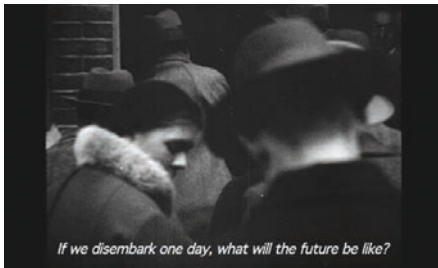


NOUS VIVONS UN TEMPS OÙ TOUTES LES COMPOSANTES DE LA VIE SUR TERRE SONT si étroitement imbriquées les unes aux autres qu'il se crée désormais une symbiose des échanges, des circulations et de tous les effets de l'hypertechnicisation du monde qui ne laisse rien à l'abri. Sept milliards d'humains, la nature et la technique – touchant un champ aussi vaste que celui allant des biotechnologies ou de la génétique au système économico-financier – se retrouvent liés par une interdépendance complexe et irréversible. Considérant les conséquences de l'accident nucléaire de Fukushima, Jean-Luc Nancy constate qu'aujourd'hui une catastrophe, même si elle est naturelle comme un tremblement de terre et un tsunami, « devient catastrophe technique, qui devient elle-même séisme social, économique, politique et même enfin philosophique, en même temps que cette série s'entrecroise et s'enlace avec les séries des catastrophes financières, de leurs effets sur l'Europe en particulier et des contrecoups de ses effets sur l'ensemble des rapports mondiaux. Il n'y a plus de catastrophes naturelles : il n'y a qu'une catastrophe civilisationnelle qui se propage à toute occasion. »<sup>1</sup> Une violence et une inquiétude nouvelle enténébrent depuis lors la nature et le cœur de l'homme, y faisant peser le sentiment de s'approcher inexorablement d'une catastrophe plus grande encore que celles que nous avons connues jusqu'à maintenant, sinon de sa propre destruction.

Cette interdépendance de toutes choses, Annie Le Brun n'hésite pas à en voir les implications jusque dans l'art et les productions intellectuelles lorsqu'elle note comment la dévastation de la nature va de pair avec celle de l'imaginaire, jusqu'à se révéler inséparable de l'effondrement de la représentation. Il n'y aurait donc pas selon elle de différence entre la rupture du grand équilibre écologique et biologique de la planète et la rupture des « grands équilibres sensibles dans laquelle notre pensée trouvait à se nourrir »<sup>2</sup>, voyant une simultanéité entre l'entreprise de destruction de nos forêts sauvages et celle de toutes nos forêts mentales libres des asservissements du conformisme, aussi bien qu'entre la disparition des espèces animales et végétales et celle du « quadrillage de l'espace sensible » qui porte atteinte à notre rapport symbolique au monde. À partir du moment où notre capacité à avoir prise sur le monde par la représentation est ébranlée, c'est aussi toute la question du sens, de la possibilité de déchiffrer et de comprendre l'univers dans lequel nous vivons qui s'en trouve profondément affectée.

## EDEN'S ARK : AVANT QUE NE DISPARAISSE LA DERNIÈRE IMAGE DE LA DERNIÈRE CHOSE

Mais il n'y a pas que la destruction de la pensée, des formes, des images que nous produisons aujourd'hui – contribuant à ce qu'on appelle la crise de la représentation – qui perturbent notre rapport sensible au monde. La destruction progressive et inéluctable des images ayant existé participe aussi à l'appauvrissement de notre environnement mental et sensible. Dans l'étonnante œuvre poétique *Eden's Ark* (présentée au dernier Festival du nouveau cinéma), Marcelo Felix établit un rapprochement entre la disparition des images filmées et celles des espèces végétales, dont il précise qu'une centaine disparaît chaque mois, et avant même, pour certaines, que nous ayons pris connaissance de leur existence. Par un vertigineux et mystérieux travail de mise en rapport, d'interrogations, de méditations philosophiques où se rencontrent images de la nature et images d'archives (réelles et inventées, à la limite de l'effacement, ne laissant souvent paraître que quelques vagues formes vivantes



EDEN'S ARK de Marcelo Felix

à peine perceptibles), lieux de conservation et de classement des spécimens végétaux et désert arctique, le film raconte en fait l'histoire d'un capitaine et de son équipage qui cherchent à sauver d'un cataclysme un spécimen de chaque espèce végétale en même temps qu'à constituer un « livre organique » dans lequel la mémoire de toute chose serait inscrite – mais, nous dit-on, les images, impossibles à retenir, tombent une à une des pages et le livre ne sera jamais terminé.

À travers cette belle métaphore du cinéma, ce que *Eden's Ark* interroge, c'est à la fois la précarité du vivant et de la mémoire en même temps que notre capacité à lire et à comprendre le monde alors que celui-ci disparaît un peu plus chaque jour sans même que nous ayons conscience de ce que nous ne pourrions jamais plus connaître. Ce que le film rend très fortement prégnant, c'est ce sentiment d'être irrémédiablement plongés dans une *civilisation de l'irréparable*. Le cataclysme ici évoqué est moins une destruction fracassante qu'une extinction vers laquelle nous sombrons chaque jour un peu plus, extinction accélérée bien qu'invisible... jusqu'à ce qu'ait disparu la dernière image de la dernière chose, nous dit-on.

### HOLY MOTORS: « JE » SUIS LA MORT DU CINÉMA

La mort du cinéma a été annoncée il y a déjà tant d'années que nous ne comptons plus les ruses et les démissions, ponctuées d'éclairs de lucidité infiniment plus rares, auxquelles cette annonce a donné lieu. Leos Carax, lui, se situe aujourd'hui clairement du côté de la démission, assimilant la soi-disant impossibilité pour cet art d'inventer de nouvelles formes à sa propre résignation, sans même se préoccuper de toutes les lâchetés qui participent à la liquidation du cinéma. Cet artiste déclaré « génial » à 25 ans apparaît à 50 comme un cinéaste moribond, trahissant sa profonde inaptitude à appréhender non seulement les turbulences du monde, des êtres et des choses, mais également impuissant à repousser les limites du langage pour inventer de nouveaux mondes. Aussi Carax ne trouve-t-il rien de mieux à faire dans *Holy Motors* que de ressusciter les anciens, ceux créés par d'autres cinéastes avant lui, par des kilos de carton-pâte et de maquillage, en sortant de la tombe tout ce qui a disparu du cinéma, mais moins sous la forme de fantômes qui habitent le présent que par le clonage un peu grotesque de ses codes et de figures mythiques. Comme on ne peut plus raconter une histoire comme avant, il reste à démultiplier les récits en multipliant les rôles joués par un même acteur (et *alter ego*), à coups de clins d'œil autoréférentiels. Il en profite par la même occasion pour embaumer aussi son cinéma en le hissant dans ce panthéon légendaire par une mascarade où il n'a d'yeux que pour lui-même. Mais cet imaginaire funeste de la défaite, clos sur lui-même, où il ne s'agit plus que de confirmer un état de fait (le cinéma est mort), agit ici comme une véritable contre-utopie de la destruction (entraîner symboliquement tout le cinéma vers la mort avec soi, dans son impuissance à cheminer vers quelque chose encore à venir) où seuls comptent pour le cinéaste les moyens de sauvegarder son œuvre et sa légende. Nier le monde en laissant place non pas à la démesure qui hante depuis toujours le cœur de l'homme, et le dépasse, mais uniquement à la célébration de sa propre démesure narcissique.

Cela n'est pas sans rappeler cette prolifération du « vivant stérile » dont parle Annie Le Brun, où l'« apparence de la vie est utilisée pour travestir le travail de la mort »<sup>3</sup>: la vie rendue stérile non pas ici par « trop de réalité » mais plutôt par une neutralisation, une domestication aussi fatale de tout ce qui appartient à la vie et au monde sensible. À tant se préoccuper de ses effets, de son savoir-faire, d'en faire toujours *plus*, non pas pour atteindre quelque chose, une révélation, un dépassement, mais pour utiliser le *plus* comme pur principe d'addition, c'est le sens même de ce qui est montré qui s'en trouve évacué; le sens qui est toujours à l'extérieur de soi et demande pour affleurer que l'on sache se décentrer, se déplacer vers ce qui est autre que soi. Si cette façon de tomber en dessous de toute signification fait bien de Carax un cinéaste de notre époque tragiquement aux prises avec l'effondrement du sens, il s'y trouve cependant rattaché de la pire façon, c'est-à-dire en se soumettant à ses renoncements, sans se sentir le moindre concerné par elle. Dans *Holy Motors*, la fin du cinéma devient la « fin du monde » parce qu'il n'y a tout simplement plus de monde, plus de vie, seulement les multiples excroissances d'un ego malade.



FILM SOCIALISME de Jean-Luc Godard

### FILM SOCIALISME: UNE MANIÈRE DE PÉNÉTRER LE CHAOS

Si nous vivons à une époque où le sens a disparu (radicalement mis à mal par le génocide de près de six millions de Juifs, les bombardements de Hiroshima et de Nagasaki et, depuis, le spectre d'un cataclysme nucléaire), c'est en affrontant le potentiel destructeur et la barbarie inscrits dans le principe même de la civilisation que Godard tente de retrouver le chemin menant hors de notre nuit en proposant une nouvelle expérience de la mémoire et du cinéma. Dans *Film Socialisme*, il plonge plus profondément que jamais dans la désintégration du monde et d'une Europe au bord de l'effondrement. Un monde se meurt, insouciant du drame qui se joue, tout comme ces vacanciers en croisière sur la Méditerranée de la première partie du film, que l'on croirait presque satisfaits de voir ainsi le monde sombrer, mais sans eux. « Pauvre Europe corrompue », nous dit Godard, mais où « aujourd'hui, ce qui a changé, c'est que les salauds sont sincères ». Ils peuvent ainsi continuer de voler « le bien public » dans l'indifférence générale – la première phrase du film nous rappelant ce que nous avons peut-être oublié: que « l'argent est un bien public ».

Il sera ici question de l'or des républicains espagnols volé, d'abord par les nazis, avant qu'une autre partie disparaisse mystérieusement en URSS, détournement sur lequel une jeune femme russe enquête. Au cours de la traversée (sur ce bateau de croisière, le *Costa Concordia*, qui a fait naufrage quelques mois après le tournage!), elle croise Otto Goldberg, nom qui signifie « montagne d'or », ancien agent du réseau de renseignement nazi qui aurait été mêlé à la disparition du premier tiers de l'or espagnol. Dans cette manière qu'a Godard d'interroger sans cesse le passé pour mieux le faire rencontrer le temps présent, il sera suggéré dans la dernière partie du film (citant Braudel) que le vol de cet or s'inscrit dans une longue histoire de trafic des richesses dans laquelle l'« arme décisive » que représente ce métal précieux a depuis des siècles été détournée au profit des plus puissants. De la même façon, il souligne que la barbarie est née au sein même de la civilisation, du mariage de la « Démocratie et de la Tragédie » à Athènes, sous Périclès et Sophocle, et que depuis lors l'histoire de l'Europe et de l'Occident a été traversée de guerres civiles et de violences fratricides qui entraînent ceux-ci vers leur fin. *Film Socialisme*, tout comme *Histoire(s) du cinéma* et *Notre musique* avant lui, mais de façon plus brutale encore aujourd'hui, semble ainsi porté tout entier par ce qui avait heurté Paul Valéry au lendemain de la Première Guerre mondiale, pénétré par cette

conscience que « l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. [...] qu'une civilisation a la même fragilité que la vie » et que, désormais, nous savons que celles-ci sont mortelles<sup>4</sup>.

Tout comme *Histoire(s) du cinéma* refaisait celle du XX<sup>e</sup> siècle par le biais du cinéma, en élaborant une vision critique de cet art, *Film Socialisme* propose d'interroger le présent, mais en convoquant l'histoire millénaire de la Méditerranée, en même temps qu'il devient dans sa forme même une façon de repenser le cinéma. Si « l'image manque », comme il est dit dans le film, c'est que « l'historien ne cherche pas ». C'est que pour *voir* (puisque « dire ne suffit jamais »), il faut libérer le langage. Et pour cela, Godard, empruntant les mots de Genet, soutient que nous devons « mettre à l'abri toutes les images du langage et se servir d'elles, car elles sont dans le désert où il faut aller les chercher ». Mais cette quête, dont il expose ici le mouvement même, est ardue – tout comme le film qui en résulte, sans doute de prime abord le plus obscur de toutes les réalisations de Godard – et demande aujourd'hui au cinéaste de plonger au cœur même du désordre du monde.

Aussi, Godard n'a jamais été aussi loin qu'avec ce film d'une œuvre qui se présenterait comme un tout, où une cohérence et une continuité narrative seraient aisément perceptibles. *Film Socialisme* s'élabore comme une manière de pénétrer le chaos, de s'y jeter pour se battre féroce avec lui, de façon à ce que ce chaos devienne cela même qui propulse la pensée et la forme vers l'inaccessible. Il brouille sans arrêt les réseaux de sens qu'il tisse souterrainement, comme il brouille le son en le parasitant, en appuyant les effets de distorsion (créés entre autres par le vent dans le micro), il sature la couleur et fait cohabiter des images enregistrées sur des supports hétéroclites (notamment des images provenant d'un téléphone portable, d'archives de sources diverses, etc.). S'éloignant d'un certain lyrisme qui teintait de plus en plus fortement la mélancolie de son regard, *Film Socialisme* prend un caractère beaucoup plus âpre et violent, provoquant entre les éléments des chocs brutaux et indécodables au premier abord. Godard se situe aujourd'hui, par la forme et dans le monde, précisément là où plus rien ne tient, où tout se dérègle et se défait. Il affronte ainsi les ruines de l'Europe et d'une civilisation à l'agonie en intensifiant plus que jamais les jeux de morcellement et de ruptures d'où surgit une infinité de rhizomes ou, pour reprendre la très belle formule de Walter Benjamin à propos du travail de l'historien, une « constellation saturée de tensions », « constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure ». C'est

en affirmant ces rapports de tension extrême où l'art, jamais au repos, est sans cesse *sur sa fin*, propulsé vers de nouvelles limites, que Godard donne forme à la fin d'un monde, inventant une sorte de mémoire-monde.

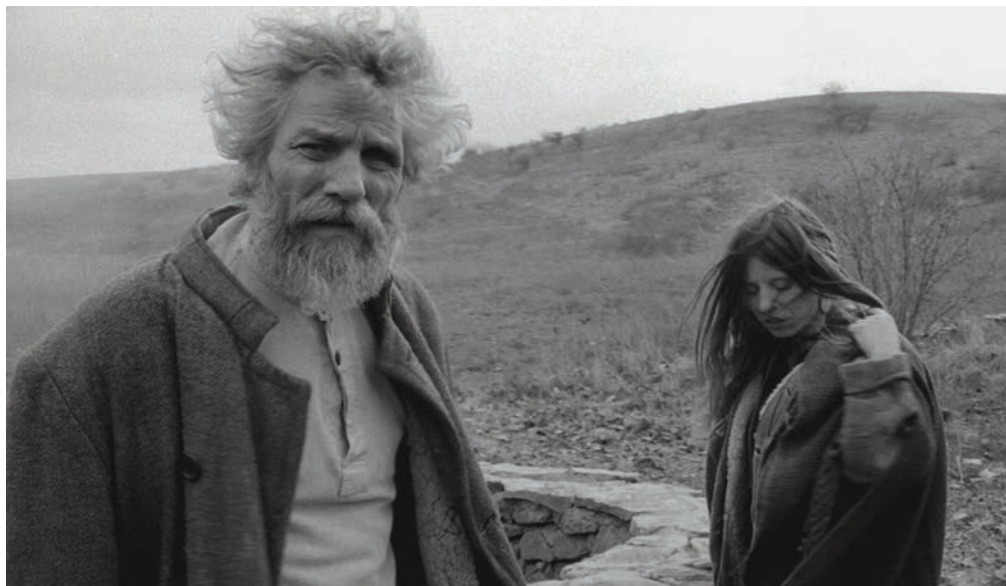
Si *Film Socialisme* échappe au discours linéaire, ce n'est pas que Godard renonce à retrouver le sens (aussi tragique soit-il) d'un monde que notre époque se contente de considérer insensé. Ce contre quoi le cinéaste résiste, c'est aussi contre l'anéantissement du sens. De ce fait, le film tout entier repose sur l'idée de *résistance*, non seulement dans sa forme, qui est un appel à la libération du langage, mais aussi dans le propos qui le sous-tend : résister à la résignation (face au vol des richesses, à l'usurpation du bien public, question on ne peut plus actuelle, notamment face à la crise qui terrasse la Grèce et l'Espagne), résister à un monde où « la loi n'est pas juste » en imaginant un avenir où la jeunesse puisse « avoir vingt ans [et] avoir raison ». Or les enfants qui, dans la deuxième partie du film, sont en quelque sorte les gardiens de l'espoir, sont ceux de la « Famille Martin », nom d'un réseau de la Résistance française pendant la Seconde Guerre mondiale, qui aurait eu pour devise, nous dit Godard, « Libérer et fédérer » (ce qui était en réalité le nom d'un autre réseau de la Résistance). Tout est là dans ces deux mots qui viennent clore la deuxième partie pour enchaîner sur la troisième : « Nos humanités ». Oui, fédérer nos humanités comme seule perspective, comme unique lumière pouvant tirer notre époque des forces crépusculaires qui la rongent ; et libérer la vie, la mémoire, le langage de leurs entraves comme seule possibilité de survie. « La liberté coûte cher », nous dit Godard... mais demeure l'ultime arme de résistance. La liberté de Godard est aussi la nôtre, plus que jamais.

#### **LE CHEVAL DE TURIN : LA FIN DU MONDE A DÉJÀ EU LIEU**

*Le cheval de Turin* aurait donc été le dernier film de Béla Tarr. Sentiment pour le cinéaste d'être arrivé au bout de ce qu'il avait à dire, mais aussi décision qui ne dissimule pas un profond désarroi face à l'état de délabrement du cinéma. Si le cinéma est mort, ce n'est pas qu'il n'y a plus d'histoires possibles. C'est par son asservissement au commerce et dans le regard du spectateur qu'il est mort, qu'on l'a tué en l'habituant à ne plus voir, à ne plus savoir sentir. Chaque film de Béla Tarr s'emploie à désencombrer le regard du spectateur pour retrouver l'essentiel de ce qui nous rattache au monde, et de ce qui rattache les hommes les uns aux autres. Mais tous répondent de surcroît à la question de savoir quelle histoire raconter alors que ce sont toujours les mêmes que l'on répète depuis 2000 ans. Mais il faut voir que c'est aussi le monde qui se répète. Toutes ces histoires circulaires qui caractérisent le cinéma de Béla Tarr, où le même se dissimule sous d'autres visages, dans d'autres

circonstances, où le temps n'est plus celui d'une avancée, d'un déroulement mais celui vécu comme pure répétition, reproduisent à l'échelle d'un microcosme ce qui, dans le monde, ne cesse de recommencer sans fin. Si la mort du monde communiste a constitué le cœur de son cinéma, cette mort précipite celle du capitalisme, qui porte en elle toutes les chutes passées. On voit en quoi le fait que les six derniers jours du monde que relate *Le cheval de Turin* soient situés au XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas anecdotique. Cette fin du monde est la nôtre, étant autant celle vers laquelle nous avançons inéluctablement que celle qui nous précède, inscrite depuis 2000 ans au cœur de la civilisation, comme le rappelle aussi Godard.

La seule préoccupation fondamentale apparaît alors de savoir retrouver et exprimer quelque chose de la force du vivant et, comme le dit si bien Jacques Rancière, de l'« étoffe sensible » du temps. En ne s'attachant plus dans ce dernier film qu'à un vieil homme, à sa fille et à un cheval filant leurs jours à l'écart de la société des autres hommes, Béla Tarr n'en parle pas moins d'un monde où tout est lié, où la vie de chacun dépend de celle des autres : le père et la fille ont besoin l'un de l'autre comme le cheval est nécessaire à leur subsistance. Doit-on lire ainsi cette rencontre avortée qui surgit au milieu du film : l'eau refusée à des voyageurs et, le lendemain, le puits asséché ? Cette unité supérieure du monde prend sa densité – une densité matérielle, très physique – par l'attention portée également à toute chose, tout être, à leur visage, leur regard, leurs gestes, leur voix, à la façon dont la lumière ou le climat agit sur le corps, comme l'épuisement contraint les mouvements du cheval qui peine à avancer dans le premier plan du film, allongé jusqu'à rendre prégnante la mort à l'œuvre. La présence des êtres et de ce qui les entoure est à ce point portée par toute la puissance du vivant, non pas réduite mais élevée à sa plus simple et primordiale expression, comme condensée, que c'est dans sa chair plutôt que dans son esprit que le spectateur – s'il accepte d'entrer dans le monde sensible que lui propose le cinéaste – éprouvera l'angoisse sourde devant tout ce que le compte à rebours des jours efface ici pour de bon : dernier voyage du cheval, dernier repas partagé par le père et la fille, retirer ses vêtements et se mettre au lit pour une



LE CHEVAL DE TURIN de Béla Tarr

dernière fois, le vent qui se tait et ne soufflera plus, puis le jour qui ne se lève pas, et le feu qui refuse de brûler. Cette fin du monde est d'autant plus poignante qu'elle ne prend pas ici l'aspect d'une prémonition. Ne désigne-t-elle pas plutôt cette « perte progressive d'une relation sensible avec le monde » dont parle Annie Le Brun, mais également la mort du cinéma, lui-même ravagé par le fait que presque plus personne ne sait encore simplement regarder et filmer la présence d'un corps, d'un visage? *Le cheval de Turin* n'est pourtant pas le film de celui qui ne croit plus à rien, mais l'ultime acte de foi de celui qui n'a cessé de résister et de défendre ce qui le rattache au monde et aux autres hommes. Plus que le noir et le silence sur lequel le film s'achève, c'est le regard déchirant du cheval qu'il faut garder en mémoire, ce regard comme une question adressée aux hommes que l'on peut lire ainsi: Et maintenant, qu'allez-vous faire?

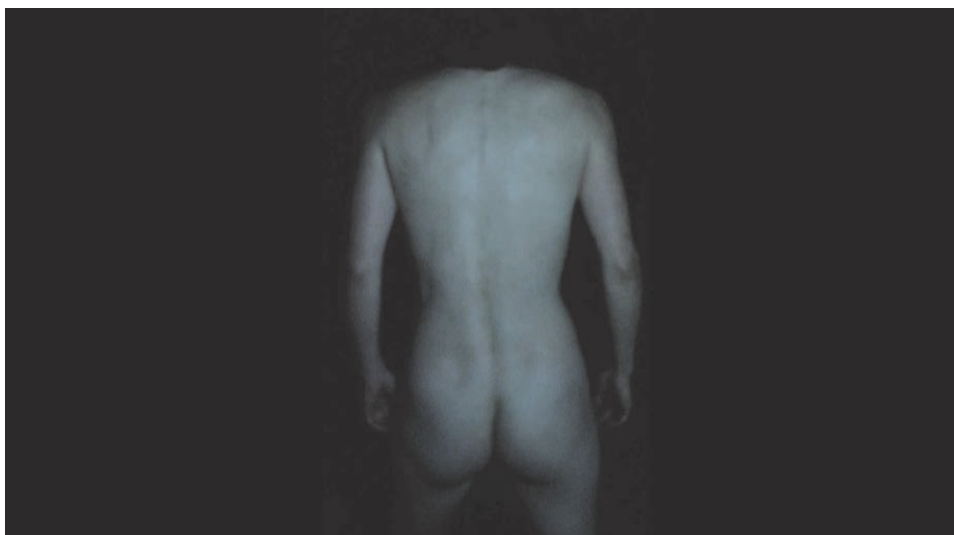
### LE DEVENIR-ANIMAL

Nous regardons les animaux et les animaux nous regardent. Le regard du cheval dans le dernier film de Béla Tarr ne nous laisse pas étranger à lui et nous rappelle que nous partageons la même existence terrestre. Et que nous dit le lama de *Film Socialisme*, planté là, imperturbable, au milieu de la station-service de la famille Martin? Sa présence n'est certainement pas qu'une simple fantaisie discordante lorsque l'on sait que dans *Adieu au langage*, le prochain film de Godard, un chien se mettrait à parler pour réconcilier un couple qui ne se comprend plus. Le regard des animaux tire l'homme hors de lui-même, lui rappelle que ceux-ci le précèdent en tout, puisqu'ils étaient dans le monde avant nous (aussi le cheval sent-il avant les humains l'imminence de la Fin). Ils nous tirent vers une forme de devenir commun. Vers un *devenir-animal*?

Considérant cette idée, rarement film aura-t-il éveillé autant de résonances que *White Epilepsy* de Philippe Grandrieux (présenté au dernier FNC) avec ce « devenir-animal » exploré par Deleuze et Guattari. Ce que présente cette œuvre, étrange et entêtante, peut être envisagé comme une manière de se rapprocher tout autant de

l'être primitif que d'un état « inhumain » d'après la fin du monde: l'origine d'un devenir. Nous conservons en nous un noyau archaïque et obscur qui nous hante et auquel le film de Grandrieux semble puiser plus profondément encore que le faisaient ses précédentes fictions. Devant les deux corps nus de *White Epilepsy* – deux danseurs à qui le cinéaste a demandé d'observer le mouvement des insectes pour s'en inspirer – qui, s'attirant l'un l'autre, se livrent à un lent et presque imperceptible processus de métamorphose, nous avons véritablement l'impression de plonger au plus près d'une sorte d'état de l'homme hors du corps programmé. Filmés la nuit au milieu des herbes, et éclairés par une source de lumière de basse intensité, ces corps, dont nous reconnaissons de moins en moins l'apparence humaine, nous donnent littéralement l'impression de se transformer à mesure qu'ils semblent se fondre l'un dans l'autre. Il ne s'agit aucunement de les assimiler à des insectes, mais d'une manière de produire du nouveau: inventer un autre temps qui serait celui de l'animal, un autre rapport sensible au monde, de tirer du corps humain une potentialité que nous ne lui connaissons pas. Il y a chez Deleuze une corrélation évidente entre devenir-animal et écriture. L'artiste, l'écrivain selon lui, doit « être toujours à la limite qui [le] sépare de l'animalité, mais justement de manière qu'[il] n'en soit plus séparé. Il y a une inhumanité propre au corps humain, et à l'esprit humain ». Tout est là, à l'œuvre dans les explorations de *White Epilepsy*, dans cet acte créateur où il s'agit de porter l'écriture vers des limites inconnues de manière à *créer un monde* façonné par ce qui le hante et le dépasse. Un monde, qui n'est pas celui d'une fin du monde catastrophique, mais celui d'un devenir permanent qui pousse sans cesse l'homme (et la création) vers de nouvelles possibilités. ■

1. Jean-Luc Nancy, *L'équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, Éditions Galilée, 2012, p. 56-57.
2. Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, Éditions Stock, 2000, p. 27. Ces questions sont aussi explorées dans un autre livre du même auteur, *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*.
3. *Du trop de réalité*, p. 303.
4. « La crise de l'esprit » (1919), dans les *Essais quasi politiques* de Paul Valéry.



WHITE EPILEPSY de Philippe Grandrieux

# Sur la représentation de la démolition au cinéma

QUE C'EST DRÔLE, LA FIN DU MONDE!

par Marco de Blois



KING KONG (1933) de Schoedsack et Cooper et GODZILLA (1954) de Ishiro Honda



CE TEXTE DÉCOULE DE LA CONSTATATION SUIVANTE: LE SPECTACLE DE LA DÉMOLITION AU CINÉMA EST jouissif, captivant, ludique. Né du désir de son auteur d'exprimer une délectation cinéphilique qui date de son plus jeune âge, il démontre, au moyen de quelques exemples, la foudroyante capacité du cinéma de représenter de façon spectaculaire l'altération, voire l'abolition du monde tel qu'il nous est familier. Peu importe le type de film : comédie ou drame, la démolition, à petite ou grande échelle, fascine, et ce, depuis un des films pionniers du genre, le documentaire *San Francisco Earthquake and Fire* (1906) qui montre une vaste cité dévastée. Sa puissance d'évocation de la destruction, le cinéma la connaît bien. Il s'y abreuve depuis longtemps... et l'exploite encore aujourd'hui.

On pose habituellement la question de la naissance du spectacle cinématographique en termes d'une dichotomie entre deux esthétiques à la fois complémentaires et antagonistes : celle des frères Lumière – le réalisme et le naturalisme – et celle de Méliès – l'artifice et le merveilleux. Or, s'il faut ici jongler avec les esthétiques, pourquoi n'en pas ajouter ici une troisième, fondatrice, celle de la démolition ? En effet, si les Lumière et Méliès ont en commun de construire des mondes vivants, achevés, d'autres prennent à revers cette conception du spectacle cinématographique pour saccager les mondes qu'ils mettent eux-mêmes en scène. Ainsi, quelques années plus tard, dès les années 1910, quelques grands comiques – Mack Sennett en tête comme inventeur de la comédie *slapstick* violente, ensuite Laurel et Hardy et d'autres – pensent le cinéma dans le sens d'une esthétique de la démolition. On construit un décor, on trouve des accessoires puis on fracasse tout. De Sennett, il faut voir par exemple *Lizzies of the Field* (1924) qui dépeint une course automobile se terminant dans un chaos total et hallucinant. Et le public a suivi. Comment expliquer

cette joie de voir les symboles de la société contemporaine – voitures, maisons cossues, etc. – ainsi démolis ? Au-delà du dévouement offert aux spectateurs démunis pouvant vivre au cinéma la catharsis de la vengeance des classes, il y a peut-être aussi que le cinéma de fiction découvre alors pour la première fois sa capacité de nous présenter, sur le mode de l'humour, le monde à un moment charnière de son existence, celui où l'accélération de son progrès coïncide avec le commencement de sa chute.

Si le cinéma comique américain muet a fait grand usage de la démolition, il en est allé autrement à l'arrivée du parlant, alors que la comédie américaine se réfugiait dans une veine dite sophistiquée reposant sur des dialogues et des personnages. Ouste la violence destructrice jubilatoire ! On retrouvera par la suite de temps à autre des relents de démolition *slapstick* dans quelques superproductions humoristiques qui rendent surtout un hommage nostalgique au cinéma comique muet, comme *It's a Mad Mad Mad Mad World*, *The Party* et *The Blues Brothers*, sans en avoir la candeur.

Curieusement, à l'arrivée du parlant, c'est le drame et la science-fiction qui s'approprient la figure de la démolition à la faveur de l'invention de certaines techniques d'effets spéciaux comme l'intégration d'animation en volume et les miniatures. *King Kong* inaugure ainsi l'ère parlante du film de destruction. Le spectacle n'y est d'ailleurs jamais aussi intéressant que lorsque le grand singe arrive à New York, ville où, contrairement à la jungle, il y a quelque chose à détruire, quelque chose qui est de plus bâti par l'homme, sorte de représentation grandiose de sa vanité et de ses ambitions... Mais c'est d'un des pays ayant connu la violence la plus dévastatrice du XX<sup>e</sup> siècle que naît un cinéma de la destruction tout aussi imposant que ludique et foisonnant : le Japon. On sait – c'est un truisme – que les films de monstres japonais, apparus après l'occupation suivant la Deuxième Guerre mondiale et à la faveur de la renaissance de l'industrie cinématographique nipponne, trouvent leurs origines dans le traumatisme subi par les Japonais à la suite du tremblement de terre de 1923 et des bombardements atomiques de 1945. Godzilla, par exemple, est un monstre préhistorique qui réapparaît à la suite d'expériences nucléaires, un flirt avec la science ayant provoqué le réveil des monstres et, par conséquent, la destruction des villes. Il est intéressant de noter, pour comprendre un peu mieux le succès durable de ces nanars, que les villes qui y sont représentées ne sont pas des cités imaginaires représentant de façon stéréotypée une grande métropole anonyme (du genre Gotham City), mais des villes réelles. Ainsi, les onze monstres (dont Godzilla, apparu la première fois en 1954) réunis dans le célebrissime *Les envahisseurs attaquent* (1968) s'en prennent chacun à des villes dont les principaux monuments et édifices sont connus partout sur terre : Paris, Moscou, Pékin, Tokyo, New York. L'engouement des Japonais pour les *kaijus* (films de monstres) a été grand et la déferlante à l'international, plus grande encore. Ces films ont longtemps d'ailleurs été le fonds de commerce des cinémas de quartier du Québec : les enfants et adolescents des années 1960 et 1970 se sont délectés des ravages spectaculaires causés par ces bêtes au caractère primesautier. Deux jeunes Québécois facétieux (Franco Battista et Stéphane Dupuis) ont rendu un hommage parodique aux *kaijus* par le court métrage *Le poulailler des temps perdus* (1977), qui dépeint Montréal saisi de frayeur à l'arrivée d'une... poule géante.

Si le réveil de monstres résultant d'expériences nucléaires désastreuses était le sel du cinéma industriel japonais de l'époque, c'est simultanément surtout du côté des extraterrestres et des phénomènes intergalactiques qu'il faut – préconquête spatiale et hantise de l'influence étrangère du communisme obligent – trouver les grands

démolisseurs de l'Amérique du XX<sup>e</sup> siècle (*When Worlds Collide*, 1951, *The War of the Worlds*, 1953, les deux films devant beaucoup au génie du cinéaste d'animation George Pal). Dans les années 1970, lors de la grande vague du cinéma catastrophe, les forces destructrices se transforment en événements imprévisibles, des « acts of God » dont la gravité résulte en partie d'erreurs humaines : naufrage (*The Poseidon Adventure*), tremblement de terre (*Earthquake*), incendie (*The Towering Inferno*). L'action se déplace des campagnes aux grandes villes : San Francisco, Los Angeles, etc. Les cinémas se dotent d'un système sonore conçu pour exploiter ce nouveau genre, le Sensurround, dont les vibrations exacerbent la jubilation et l'ébahissement des spectateurs devant les spectacles de démolition. Depuis *Mars Attacks!* en 1996 (versant comico-parodique) et *Independence Day* la même année (versant politico-chauvino-dramatique), le cinéma hollywoodien actuel, qui recycle tout, de Godzilla aux extraterrestres en passant par les phénomènes naturels et l'ésotérisme (2012, film dont la seule valeur réside dans ses scènes apocalyptiques de démolition), amalgame les multiples déclinaisons de la démolition en jouant continuellement la carte du ludisme à saveur quasi cartoon, cela à l'intention de spectateurs qui sont en majorité de jeunes gens. Cette résurgence s'explique assurément en partie par la souplesse des trucages numériques et de la modélisation 3D, qui remplacent les marionnettes animées image par image et les miniatures. En revanche, comme le démontre 2012, il ne s'y détruit plus réellement grand-chose (pas de maquettes, pas de décors), car nous sommes dorénavant dans l'ordre du virtuel.

En même temps que cette nouvelle vague hollywoodienne, les sites de partage de vidéos nous renvoient régulièrement le spectacle de la démolition réelle saisie sur le vif. Les images tournées lors du tsunami de Fukushima au Japon ont été vues et revues à satiété, certaines dépeignant l'horreur de la situation de façon involontairement spectaculaire. Si cette prolifération est peut-être le signe d'une fascination morbide, il ne faudrait pas conclure qu'il s'agit là d'un phénomène de type *snuff*. En effet, dans les vidéos de Fukushima, la mort est tenue à distance ; on la devine à cause de la gravité du désastre, mais on ne la voit pas. Cette mise à distance de la mort caractérise d'ailleurs tout le cinéma de la démolition depuis ses débuts. Car quand la mort est évoquée directement, on ne rit plus... Ainsi, pour démontrer que le tsunami de 2005 en Asie du Sud-Est avait fait 100 fois plus de morts que les attentats du 11 septembre 2001 à New York, une publicité de 2005 commandée par le World Wildlife Fund présentait, à l'aide de trucages numériques, non pas deux, mais des dizaines d'avions se lançant vers les tours jumelles. Controversée, elle avait été rapidement retirée des médias... Mais on la retrouve encore sur certains sites Web.

La représentation fictionnelle de la démolition implique des moyens relevant des industries cinématographiques les plus fortunées établies dans des pays industrialisés. Pour cette raison, le cinéma américain domine historiquement dans cette catégorie. Toutefois, il est ironique de constater que le confort matériel, les ressources techniques, technologiques et économiques – la science, les technologies, la richesse – qui sont fracassés dans ces superproductions sont aussi ce qui a rendu possible leur existence. Autodérision ? Masochisme ? Au fond, toute cette fascination à l'égard de la démolition du monde tel que conçu, imaginé, bâti, célébré et protégé par l'homme s'apparente peut-être au plaisir simple d'un jeune enfant qui, ayant réussi à empiler quelques blocs, les flanque par terre d'un rire franc. ■



INDEPENDENCE DAY (1996) de Roland Emmerich

# La nuit sera calme

## THE DISINTEGRATION LOOPS

par Serge Abiaad

LE 10 SEPTEMBRE 2001, WILLIAM BASINSKI DÉCIDE DE SAUVEGARDER, EN LES numérisant, des compositions enregistrées 20 ans plus tôt sur des bandes magnétiques. Cependant, l'état dégradé des bandes originales cause la détérioration de la musique au moment même de son transfert, ce qui donne une boucle plaintive et funèbre étirée sur une heure. Le lendemain, les tours jumelles s'effondrent à New York et Basinski capte du haut de son immeuble, en un plan-séquence, le passage du jour à la nuit et la fumée se dispersant au loin, avec en arrière-fond la boucle qui n'en finit pas de se désagréger. Vue aujourd'hui, cette captation semble porter en elle un triple registre temporel, celui du temps qui passe – appuyé par le mouvement de la fumée, des hélicoptères qui rôdent dans le ciel, la nuit qui tombe, les lumières de la ville qui s'allument –, celui du temps qui disparaît dans le passage du clair à l'obscur, et celui du temps figé, qui s'installe à travers les instances photographiques. Le temps fuyant, le temps de la disparition et celui qui se sculpte instaurent à la fois au cœur de l'image une résonance élégiaque et un sentiment de vide absolu.

L'imagerie de la fin n'a pas de fin et n'est pas une finalité en soi. Son seul but est d'être un moyen, qui remplace une image dans un paysage culturel. Elle dessine la frontière entre l'espace de son contenu et celui du spectateur. La limite entre les régimes temporels qu'évoque ce cadre délimite le seuil qui définit chaque image, la fin de l'imagerie qui réfléchit et reproduit l'imagerie de la fin. Entre peinture mouvante et actions imageantes, la sensation du temps qui défile se mue dans le plan – le temps relatif mais surtout celui qui incarne la braise d'un temps nouveau qui se mute sous nos yeux effarés. *The Disintegration Loops*<sup>1</sup> est la bande son d'un monde glissant, à la fois figé et mouvant, conciliant sa fin et son renforcement. Elle s'affirme comme le requiem de la disparition, celle de l'image individuelle et de l'imaginaire collectif, se faisant l'écho de ce qui a été et de ce qui adviendra ; l'épicentre de toutes les conjugaisons qui se valent et se recourent. La catastrophe globale

n'est pas à venir ou à éviter, mais elle a déjà eu lieu, ou plutôt, elle a toujours déjà lieu. En abattant les deux tours, on nous a donné « le premier spectacle historique de la mort de l'image dans l'image de la mort » pour reprendre Marie-José Mondzain. L'image était au banc des accusés, car elle s'est inspirée avait-on dit des films catastrophes hollywoodiens ; dans ce sens, l'image était devenue criminelle. La captation de Basinski partage un espace dans sa relation à l'invisible ; elle nous permet ainsi de penser car on nous avait interdit jusque-là de voir au-delà des images télévisées, et redonnait du coup à celles-ci leur légitimité intrinsèque. Elle témoignait non plus du déferlement d'horreur inhérent aux événements, mais plutôt de l'irréversibilité des changements à venir. Il ne s'agissait plus de savoir ce que ce changement contenait, mais ce qu'il incarnait à travers l'ontologie propre des images, car celles de Basinski se savent images, elles apportent au visible une nouvelle identité épistémologique. La



nouveauté qu'elles recèlent ne pouvait avoir lieu que parce que captée dans un contexte d'abasourdissement général.

La beauté inénarrable de ce tableau est à la croisée des nuits illuminées de Matisse, des paysages éthérés de Turner ou de l'expressionnisme affectif de Caspar David Friedrich. Des mouvements antithétiques qui reproduisent ce que le cinéma fait de mieux; s'exprimer de la manière dont il imprime pour ensuite faire du sens pour reprendre l'adage godardien. La beauté de l'instant résulte d'un mélange du chaos et de la trace qu'il laisse, et dans l'impression de la résultante fatidique du geste, s'exprime la désolation de l'acte. Dans cette double épreuve d'endurance que sont la construction de l'image et la décomposition du son, se révèle ce que Jacques Aumont appelle la halte, ou le monologue intérieur du spectateur. C'est peut-être ce recroquevillement forcé qui amena le compositeur allemand Karlheinz Stockhausen à jouer une fausse note lorsqu'il déclara qu'il venait d'assister, ce jour-là, à la plus grande œuvre d'art jamais réalisée, « que des esprits atteignent en un seul acte ce que nous, musiciens ne pouvons concevoir; que des gens s'exercent fanatiquement pendant dix ans, comme des fous, en vue d'un concert, puis meurent ». Si l'on considère que l'expérience de *The Disintegration Loops* est celle d'une révélation, il faut l'entendre dans le sens que lui attribue Giorgio Agamben lorsqu'il évoque ce qu'il appelle l'*irréparable*: « Révélation ne signifie pas révélation du caractère sacré du monde, mais seulement de son caractère irréparablement profane »<sup>2</sup>. Qu'il n'y ait d'autres mondes que celui matériel et profane dont nous pouvons faire usage est peut-être ce que dégage l'audiovisuel de cette captation, voyant déferler sous nos yeux la fin d'un monde comme acte irréversible par l'irréparable. Qui plus est, Basinski ne capte pas l'effondrement: il n'y a rien à rembobiner, le mythe de Sisyphe n'étant plus un recommencement éternel mais une boucle qui se meurt graduellement. Il y a dans cette image ce qui échappe même à l'image: une immanence du hors-champ dans le champ, la désignation du visible dans l'invisible. La vitalité de *The Disintegration Loops* vient de son impossibilité à totaliser quoi que ce soit. Il existe depuis la création du cinématographe une politique du regard qui s'impose et qui prend en otage notre désir ainsi que notre manière de voir. Ce qui se met en place ici est un geste d'adieu à l'image, car la production de signes entraîne la

disqualification du sens projeté; ces signes, mis en place pour éclairer deviennent vite des pièges à regard. Basinski s'éloigne du dispositif, sa caméra perdant sa subjectivité intrinsèque, laissant place à une caméra de surveillance affective qui semble capter cet événement dans son intemporalité. La boucle, même si elle se termine en s'étouffant, en s'effondrant, évoque l'infinitude et l'intemporel; la musique étire le temps, et ainsi la catastrophe qui semble venue d'ailleurs. Les images nous font prendre acte de l'irréparable que nous sommes nous-mêmes, de notre impuissance à saisir le moment, à nous arracher à l'incompréhension, à la profusion des émotions et des sentiments qui nous assaillent, en même temps que ces images nous donnent l'occasion de nous tenir à hauteur de l'irréparable du monde lui-même.

New York est couverte par le spectre de ses morts, anthropomorphisés par la fumée qui tend vers les cieux. *The Disintegration Loops* ressemble à un théâtre de l'effondrement, non pas des tours mais d'une civilisation portée par les tours, un effondrement qui contient en lui une libération, une euphorie morbide, un fantôme de métamorphose terminale intensifiée par la création audiovisuelle contemporaine. Basinski condense, possiblement sans le vouloir, toutes les possibilités scénaristiques de l'écroulement, et cette cohabitation de la mort et de la renaissance que dénote Jean-Luc Nancy: « [La civilisation] meurt en se transformant, en se transmettant à travers sa propre extinction, en transposant et en transformant quelque chose d'elle qui vit déjà au cœur de l'autre culture inaperçue en train de naître »<sup>3</sup>. Dans cet extraordinaire essai – rétroactif – de la fin, et dans l'extraordinaire même de cette fin, l'étude des comportements psychologiques, sociaux et politiques est désormais accessible à tous, cinéastes et publics. *The Disintegration Loops* propose une expérience radicale de l'altérité en s'abandonnant à la dramaturgie de la répulsion. Images monochromes, musique monocorde, la vidéo réduit les frontières du monde à la non-présence, à la nuit qui tombe et aux étincelles lumineuses qui font tache à l'écran.

La nuit sera calme. ■

1. <http://www.youtube.com/watch?v=qYO8Tlnq5Y>

2. Giorgio Agamben. *La communauté qui vient*. Paris, Seuil, 1990, p. 95.

3. Jean-Luc Nancy. « La métamorphose, le monde » in *Rue Descartes* N° 64, 2009, p. 78-93.



# Au-delà de la moralité: la disparition d'un monde

par Bruno Dequen



THE VIRGIN SUICIDES (1999) de Sofia Coppola

COMMENT PRENDRE ACTE DE LA FIN D'UN MONDE? SI CERTAINS ARTISTES CHOISISSENT D'ABORDER CE SUJET sous la forme de la fable catastrophique (*Melancholia* ou *Take Shelter*), d'autres présentent au contraire des œuvres accumulant les signes d'un malaise qui témoigne d'une disparition ou du rejet de certaines des valeurs fondamentales sur lesquelles est fondée la société. Outre le retour des excès grand-guignolesques dans le cinéma de genre, qui démontrent une volonté de se placer au-delà des critères moraux (le courant « torture porn » symbolisé par *The Human Centipede*), c'est avant tout la famille en tant que cellule constitutive de la société qui se retrouve problématisée de toutes parts. Impossibilité de communication, relations incestueuses et détournement des figures parentales et filiales deviennent les symptômes d'une véritable fin de monde. Or, si la décomposition des valeurs familiales et humanistes n'est pas un sujet récent, cette tendance est d'autant plus troublante que de nombreuses œuvres ne cherchent plus à prendre position moralement face à une telle débâcle mais tentent au contraire de l'observer avec une distance qui, qu'elle soit de nature poétique ou satirique, fait preuve d'un nihilisme plus terrifiant qu'un cri d'alarme.

## DE BEAUX SUICIDES

Le nouveau millénaire s'est ouvert avec le premier film d'une jeune cinéaste au nom lourd à porter. En adaptant brillamment un roman contemporain, elle signait peut-être l'une des œuvres maîtresses de la décennie qui allait suivre. Inspiré par un fait divers qui aurait pu tomber dans le sordide ou le drame sensationnaliste, Sofia Coppola entrait par la grande porte sur la scène internationale avec son *The Virgin Suicides* (1999). Récit mélancolique et vaporeux du suicide inexpliqué de cinq jeunes filles dans l'Amérique du milieu des années 1970, ce film d'une inquiétante légèreté, baigné par la musique planante du groupe Air, était un véritable ovni dans le paysage de l'époque. À mille lieues de l'humour noir grinçant et misanthrope d'un Todd Solondz ou des nombreux drames psychologiques de l'école Sundance, le film de Coppola se présentait comme un rêve éveillé.

Celui d'un narrateur adulte tentant de retracer, dans une mémoire aussi précise dans les détails sensoriels qu'elliptique d'un point de vue psychologique, les événements ayant mené au destin tragique des cinq sœurs qui habitaient en face de chez lui.

Profitant de son postulat de départ, qui consiste à suivre les souvenirs de ce jeune voisin qui ne connaissait que superficiellement les sœurs en question, Coppola réalise une œuvre profondément mystérieuse qui se situe aux antipodes des principes de causalité à l'œuvre dans le cinéma américain. À aucun moment le narrateur ne tente-t-il de découvrir les raisons du geste radical posé par les sœurs. Certes, l'attitude ultra-protectrice et puritaine des parents est un élément qui a manifestement joué un rôle dans le développement psychologique des jeunes filles. Toutefois, le mal était plus profond. Il est en effet impossible de déterminer si le radicalisme des parents est la cause

ou la conséquence du comportement de leurs filles, mystère amplifié par le fait que Cecilia, la plus jeune, est la première à mettre fin à ses jours (après de multiples tentatives). De plus, les sœurs ne semblent pas tant se révolter ouvertement contre leurs parents (à l'exception brève de Lux, le personnage le plus charismatique interprété par Kirsten Dunst) qu'accepter avec un fatalisme teinté de tristesse de prendre acte d'un constat terrifiant : elles ne sont pas contre le monde, elles sont simplement incapables d'en faire partie et la famille n'est plus seulement une cellule au sens figuré dans ces circonstances. Au médecin qui lui demande pourquoi elle s'est tranché les veines, la jeune Cecilia murmure cette réponse laconique : « on voit que vous n'avez jamais été une jeune fille de 13 ans ». Tout est dit.

Or, si Coppola est manifestement très sensible à la détresse adolescente silencieuse, son film ne se limite pas à cet aspect. Comme le souligne d'emblée le voisin devenu adulte, le suicide des sœurs a été d'autant plus mémorable pour son groupe d'amis qu'il a semblé coïncider avec le début de la détérioration de leur quartier. Situé au beau milieu des années 1970 (la même époque que le très beau *Ice Storm* d'Ang Lee, sorti à peine deux ans avant), en pleine période de désillusion nationale, le drame de *The Virgin Suicides* se présente également comme une parabole de l'impasse dans laquelle venait d'entrer l'Amérique. La beauté artificielle des banlieues ne cachait plus la lente détérioration économique et morale du pays. Le « départ volontaire » des sœurs devient alors simplement la seule réaction possible à une impossibilité de vivre, à la fois sur le plan personnel, familial et communautaire. Cette interprétation permet d'expliquer l'élément le plus marquant de ce film : sa douceur apathique. *The Virgin Suicides* fait simplement le constat d'un état de fait. Il n'y avait rien pour elles dans ce monde qu'elles ont quitté le sourire aux lèvres.

### EN AVANT, JEUNESSE

Le refus de Coppola d'aborder son récit sous un angle moral ou psychologique fait penser à la démarche qu'adopte une autre jeune cinéaste pour son premier film réalisé en 2012. Avec *CLIP* (2012), la Serbe Maja Miloš fait le portrait cru d'une jeunesse en pleine déroute affective. À la douceur de Coppola se substituent ici une frontalité et une dureté qui rappellent plutôt le *Kids* de Larry Clark. Toutefois, malgré ce point commun, les deux œuvres sont en fait aux antipodes l'une de l'autre. Alors que Clark cherche à choquer et moralise, Miloš tente au contraire d'observer sans jugement le parcours houleux – mais néanmoins typique du cheminement adolescent – d'une jeune fille enfermée dans un monde de cellulaires et de vidéoclips hyper-sexualisés. Encore une fois, la question des liens familiaux est au cœur du film et la cinéaste prend bien soin de décrire l'impossible rencontre des générations au-delà des convenances. Les jeunes demeurent sages et polis lors de soupers entre adultes, mais il suffit que se referme la porte de leurs chambres pour que leurs véritables visages se dévoilent.

Ce film, qui met l'accent sur la représentation de la sexualité adolescente, pourrait facilement tomber dans le voyeurisme si Miloš ne prenait pas soin de souligner deux

aspects fondamentaux de son sujet. D'une part, Jasna, le personnage principal, demeure, malgré les excès masochistes dans lesquels sa relation amoureuse à sens unique (en apparence) la plonge, une jeune adolescente ordinaire en quête d'amour. Mais surtout, ce personnage vient finalement confronter lors d'une puissante scène finale le positionnement moral même des spectateurs. En enlaçant amoureusement son copain qui vient de la frapper au visage au beau milieu d'une soirée, elle affirme l'authenticité de sa relation et refuse catégoriquement le jugement d'autrui en lui préférant sa propre expérience du monde. Cet acte ultime est une véritable prise à partie du spectateur, une sorte de regard à la caméra symbolique. Le monde des parents n'existe plus, place à une jeunesse qui refuse une certaine moralité étouffante et dépassée.

Si Miloš joue sur le terrain du naturalisme, le Japonais Sion Sono, lui, adopte une approche bien plus grand-guignolesque avec le bien nommé *Suicide Club* (2002). Usant en apparence de la forme convenue du suspense policier, le film décrit l'enquête menée sur une vague de suicides collectifs concernant principalement des jeunes gens. Comme d'habitude chez le cinéaste, l'outrance est de mise. Les suicides sont extrêmement violents et les personnages, excessifs. Le télescopage de genres et de références démontre un goût pour la provocation nihiliste que confirmeront ses œuvres suivantes (on peut penser par exemple aux liens qu'il établit entre la poésie et le sadomasochisme dans son *Guilty of Romance*). L'un des principes fondamentaux de la démarche de Sono est de rompre les hiérarchies culturelles, sociales et morales. Aucun personnage, aucune valeur ne sont épargnés par sa misanthropie satirique. Encore une fois, la cellule familiale se retrouve particulièrement mise à mal. Non seulement le détective responsable de l'enquête se retrouve-t-il confronté au fait que sa propre famille, dans laquelle il pensait pouvoir trouver stabilité et réconfort, était en train d'imploser à son insu, mais les responsables mêmes de ces suicides en série sont finalement révélés comme étant une bande anonyme de jeunes enfants. Comme chez Coppola et Miloš, ce sont à nouveau les jeunes qui agissent comme représentants symboliques de la fin d'un monde. Figure phare des cauchemars japonais (de *Ringu* à *Ju-on*, leurs films d'épouvante récents sont obsédés par les jeunes démons), l'enfant devient le représentant d'un changement radical. Sans famille, poussant la population au suicide, il affirme haut et fort les bienfaits de la mort subite pour reprendre en main une vie qui n'en est plus une. Cette vision totalement nihiliste



CLIP (2012) de Maja Miloš



MOTHER (2009) de Bong Joon-ho et OLD BOY (2003) de Park Chan-Wook



est présentée sous une forme outrancière qui n'est pas sans rappeler l'avant-dernière scène du dernier Carlos Reygadas, *Post tenebras lux*, dans lequel un homme s'arrache littéralement la tête après avoir pris conscience du mal inévitable dans lequel le monde ne peut que plonger. Cette prise de conscience apparaîtrait dramatique si le ton poétique, la violence absurde du geste et la position à distance de la caméra ne venaient donner à cette scène un aspect onirique. Ce n'est pas tant l'apocalypse finale que l'arrivée d'un nouveau monde qui reste à défricher que ces films semblent affirmer. Avant de plonger dans l'inconnu, il faut bien achever le familier.

#### LA NOUVELLE FAMILLE

Si les relations familiales sont l'une des composantes des films cités précédemment, elles prennent littéralement toute la place dans *Old Boy* (Park Chan-Wook) et *Mother* (Bong Joon-ho), réalisés par deux des cinéastes coréens les plus en vue des années 2000. Dans ces films, ce ne sont pas les enfants mais les figures paternelles et maternelles qui reviennent au cœur du récit, pour mieux disparaître.

*Old Boy*, qui est le deuxième volet d'une trilogie sur la vengeance, marque un tournant dans la carrière de Park Chan-Wook. Outre le fait qu'il s'agit du film qui lui a valu la reconnaissance internationale, il est également frappant de voir à quel point il met de côté les paramètres établis dans *Sympathy for Mr. Vengeance* (une tragédie classique dont la violence extrême ne faisait que souligner le discours moral et social) au profit d'une surenchère d'horreur et de révélations-chocs. Cette odyssée vengeresse catastrophique d'un homme cherchant à comprendre pourquoi il a été kidnappé et enfermé sans explication pendant 15 ans présente la même approche grand-guignolesque que Sion Sono. Outre le fait que cette surenchère place le film sur le terrain d'une gratuité des excès tellement coupée du réel qu'elle empêche toute interprétation de nature morale des événements présentés, l'obsession que démontre le cinéaste pour la figure de l'inceste, qui est le véritable moteur narratif du film, est plus problématique et complexe. Dans *Old Boy*, l'inceste est à la fois l'élément déclencheur des événements et leur aboutissement. Oh Dae-Su, le personnage principal, découvre en effet qu'il est la victime de la vengeance d'un homme qui, à cause de lui, n'a pas pu vivre jusqu'au bout sa relation incestueuse avec sa sœur. Sa punition ? Il est manipulé pour tomber amoureux de sa propre fille. L'inceste est ici représenté comme l'ultime tabou (la sœur s'est suicidée) et une profonde hypocrisie (puisque un père et sa fille peuvent tomber amoureux sans le savoir). De plus, l'acceptation

par Oh Dae-Su de cette situation est d'une ambiguïté irréductible. Il décide de poursuivre sa relation mais se tranche la langue pour ne plus pouvoir parler. Si le film semble volontairement incapable de prendre position sur les événements qu'il présente, une chose est certaine : la cellule familiale n'est qu'une illusion qui n'a besoin que d'un peu de pression pour exploser et se reconfigurer.

Avec *Mother*, Bong Joon-ho trace le destin d'un monstre attachant. Par le portrait d'une mère prête à tout pour prouver l'innocence de son fils déficient accusé de meurtre, le cinéaste élabore une critique acerbe de la société coréenne, qui est d'autant plus percutante qu'elle est fondée sur un ton doucement sarcastique et une mise en scène révélant les tensions sociales et l'inertie d'un monde qui, de la cellule familiale au corps policier en passant par le système judiciaire, est totalement sclérosé. De prime abord, la mère (dont on ne connaîtra jamais le nom) fait office de gardienne des valeurs. Toutefois, son masque de vertu ne tarde pas à s'effriter. Son attitude protectrice frôle l'inceste. Son obsession devient contestable et ses méthodes, de plus en plus violentes. Plus encore, son univers est fondé sur un drame avorté inavouable : sans aide, totalement rejetée par la société, elle avait tenté de mettre fin à ses jours et à ceux de son fils lorsqu'il avait cinq ans. La figure protectrice devient figure de destruction, et les rapports mère-fils ne sont fondés que sur le mensonge. Non seulement le fils s'avère incapable d'établir une réelle communication et faire preuve d'un sens moral (puisque il oublie systématiquement ses actions), mais la mère elle-même décide finalement de mettre fin à ses jours. Encore une fois, cette prémisse dramatique est totalement désamorcée par le ton qu'adopte le cinéaste. Certes, son acte ultime d'autodestruction est la conséquence d'une prise de conscience de ses propres actions. Toutefois, la scène est présentée sur un ton de joyeuse libération. Sa danse finale sur fond de soleil couchant est à l'image de la mort évanescence des sœurs de *The Virgin Suicides*. Dans les deux cas, ces suicides ne sont que l'aboutissement d'une impossibilité de vivre admise depuis bien longtemps. Ce n'est pas le seul point commun entre ces deux films en apparence disparates. Ils débutent aussi tous les deux par une scène représentant leurs personnages principaux (la jeune Lux et la mère) regardant la caméra avec un air de mélancolie amusée. Ces femmes d'âges différents agissent comme les porte-parole d'un désenchantement assumé transcendant les générations et les continents. Un constat qui est la pire des catastrophes. ■

# Tout est perdu

## LA FIN DU MONDE: LES JEUNES

par André Roy



LOS SALVAJES (2012) d'Alejandro Fadel

PORTRAIT DE LA JEUNESSE DANS LE MONDE ACTUEL, UN MONDE EN PERDITION. UN MONDE VIDE. SANS horizon, habité par des êtres en déshérence. Qui vivent dans la peur, l'anxiété, l'injustice, la lâcheté, la violence, l'énergie du désespoir. Pour eux, emportés par un lâcher-tout, la névrose, la paranoïa et la mort sont les uniques issues. La société est là, en danger de s'autodétruire. En train de s'engouffrer mortellement dans la débauche et la déraison, dans l'abandon et la solitude, dans l'incivilité et l'inculture. Les êtres qu'on y trouve ne semblent pas savoir pourquoi ils sont sur terre. Leur vie se déroule en conflit avec leurs parents ; leur vie amoureuse – quand tout simplement elle existe – se réduit à des relations sexuelles sans tendresse, brutales et tristes ; la sécurité d'un emploi n'existe plus pour eux, de même leur statut au sein de la société est dévalorisé. Le monde est en ruines, n'est-ce pas ? La raison universelle a disparu, subordonnée qu'elle est au monde de l'argent. Nous ne sommes plus dans l'ère du soupçon, mais dans celui d'une sinistrose généralisée.

**B**ien souvent, le cinéma est là pour exposer ce constat d'un monde qui va à sa perte. La fin du monde ? Non, mais d'un monde, assurément. La programmation du Festival du nouveau cinéma nous a donné quelques exemples, qui sont autant de symptômes, d'un univers qui se dissout dans une propension à l'autisme social. On remarque dans des films comme *Los salvajes* (*Les sauvages*) d'Alejandro Fadel, *Boy Eating the Bird's Food* d'Ektoras Lygizos, *Dollhouse* de Kirsten Sheridan et *Clip* de Maja Miloš (tous présentés au Festival du nouveau cinéma en 2012) l'incapacité douloureuse de donner chair au monde, de le penser. Les personnages dans ces œuvres sont pour ainsi dire annihilés par leur propre vie, par leurs sentiments ; ils sont enfermés dans leur bulle. Ils agissent sans le cœur ni la raison ; aucune interaction entre eux. Ce sont de jeunes gens littéralement attaqués par l'ennui et le désœuvrement, laissés à eux-mêmes, s'adonnant au sexe sans joie ni grâce, livrés corps et biens à la survie. Certes, la trajectoire de chacun – même s'ils se tiennent en groupe – est particulière, mais ces quatre films présentent des communautés fracturées, des cellules familiales brisées, des relations sociales traversées par la violence, la défiance, l'indifférence, la panique, la pornographie. Rien n'est résolu. La réalité se révèle complexe et incompréhensible.

L'existence n'a plus aucun point d'appui ; ou, si on veut, ses points d'appui ne relèvent plus d'aucun ordre moral ou philosophique ; ainsi, dans *Clip*, les jeunes gens et les jeunes filles, qui n'ont que 14, 15 ans, ne s'authentifient comme êtres humains que par leurs téléphones portables, les divertissements télévisés et l'ennui d'un sexe faussement libéré. Aucune assomption, donc ; le vide existentiel. La vie n'est intense qu'en surface. L'absence de tout repère est dévastatrice. Tout ne peut que se terminer sur rien, c'est-à-dire sur la mort, la mort voulue comme dans *Los salvajes* ou *Boy Eating the Bird's Food*.

### « CONSUMATION »

Tout n'est qu'illusion, avons-nous envie de dire, en regardant le très beau et hypnotique *Los salvajes* de l'Argentin Alejandro Fadel. Dans leur lutte pour la survie, cinq adolescents, qui s'évadent d'un centre pour délinquants du fin fond de l'Argentine à la recherche d'un mythique « parrain », n'auront d'autre choix que de disparaître volontairement au milieu d'une nature pourtant splendide ; jusqu'au dernier, le plus jeune, Simon, qui met le feu à son corps. Le « parrain » n'est véritablement pas une personne, pas plus que sa recherche n'est un authentique objectif : c'est une illusion qu'on



CLIP (2012) de Maja Miloš

s'est créée. Il ne s'agit dès lors que de bouger, de se déplacer sans boussole, d'aller à travers la campagne pour que nous, spectateurs, constatons que la civilisation est agonisante, s'évapore, disparaît. Les paysages magnifiques que ces cinq garçons traversent, comme dans un rêve, sont les derniers restes de ce monde, comme après une déflagration.

Ces adolescents fument, se droguent, apprennent par eux-mêmes ce que sont l'amitié et l'amour, mais cela ne les avance à rien. La mort de tous, un par un, signe leur échec collectif. Ils ont été enfermés dans une maison de redressement; échappés, ils ne peuvent reconstruire une société. Loin de Buenos Aires, ils forment une jeunesse fichue, à la fois dangereuse et tendre, ballottant entre la bestialité et l'absurdité de situations dans lesquelles ils se sont jetés à corps perdu, détruisant à peu près tout sur leur passage (un homme est tué sans raison), et ce, avant de tous mourir. Pas d'autres possibles. Ces jeunes sont condamnés, auraient été déjà condamnés avant même d'être emprisonnés. Pas de futur pour eux. Pas d'espoir. Tout est vain.

La civilisation pourrait ne pas être loin – car on en voit l'ombre dans quelques lambeaux d'humanité qui ressortent, comme une sudation, des gestes et des paroles de ces jeunes –, mais il ne lui reste, à cette civilisation, qu'à mourir, lentement, comme le feu consumant Simon, dans une suite de plans qui ont, comme toute cette fiction, un aspect onirique, contemplatif même. *Los salvajes* apparaît dès lors comme un récit mythologique sur la tragédie d'être jeunes, d'être repoussés dans une éternelle immaturité. Malgré la beauté prodigieuse des images – ou à cause d'elles –, cette fable que sont *Los salvajes* n'en paraît que plus noire.

### CONFUSION

Dans un cadre beaucoup moins poétique – à cause probablement de l'improvisation et d'une caméra à l'épaule sans cesse en mouvement qui tracent une mise en scène débridée – s'agitent les cinq délinquants (trois garçons et deux filles) dans le film de l'Irlandaise Kirsten Sheridan, *Dollhouse*. Ils fument des pétards, boivent des alcools chers, se droguent à l'aide de médicaments trouvés dans une armoire à pharmacie, et cela dans une maison moderne d'un quartier bourgeois de Dublin où ils se sont introduits par effraction

et qui deviendra leur prison tant la caméra les cerne comme si elle était près de les plaquer contre terre, de les coincer dans les dédales des pièces. On a l'impression que ce ne sont pas eux les maîtres du jeu, qui s'attaquent à tout ce qui leur tombe sous la main, mais la caméra qui les bouscule, les assaille, prête à les terrasser.

Ce bungalow leur sert donc de huis clos chaotique dans lequel ils pourront laisser éclater leurs pulsions. Ils saccagent tout, pris d'une rage qui n'a aucune explication sociale ou psychologique. Ils sont emportés avant tout par une envie de s'amuser, dans une fureur irréfléchie de tout détruire – comme ils pourraient se détruire eux-mêmes par les excès d'une nuit fortement alcoolisée, une défoncée à la drogue. De cette véhémence sauvage, grégaire, qui les maintient ensemble, sourdent pourtant une souffrance, une tendresse et un érotisme discret. Mais nous sommes dans la confusion des sentiments comme, chez ces jeunes, il y a confusion dans les mobiles des actes – qui changent inexplicablement. Pauvres et riches (la belle maison appartient aux parents d'une fille du groupe) sont réunis plus par des actes nihilistes que par un désir de révolte, ce que tente de leur faire comprendre, inutilement, un voisin – qui connaît la famille et a entendu des bruits – surgi au milieu du désordre. La violence collective n'est qu'une manière de maintenir le groupe, de raccrocher chacun à cette communauté, peu homogène par la situation de ses membres (riches et pauvres, venus de milieux différents). La lutte des classes est effacée. On est donc en face de monades libres, de personnes obligées de se montrer vivantes, quelles que soient leurs origines.

Les liens de ces personnages, enfants d'*A Clockwork Orange*, se dénoueront à la fin de la nuit. La violence sans but souderait-elle de manière naturelle leurs liens? Kirsten Sheridan n'a pas le pessimisme de Stanley Kubrick et tentera de les libérer de leur névrose exprimée par leurs actes pitoyables. La dissolution des liens – annonçant le retour de la lutte entre riches et pauvres, la réalité sociale brute – viendra, au petit matin, au moment de la naissance inopinée d'un enfant que porte la fille des propriétaires. Tout n'est pas perdu, semble vouloir clairoonner la cinéaste. Tout rentrera dans l'ordre, dans une autre communion, celle-là plus conventionnelle, pour ne pas dire chrétienne (voir l'image d'une crèche de Noël que concocte esthétiquement la réalisatrice pour la mère et son enfant). Désir de

rédemption chez Sheridan? Certainement qu'elle veut sauver ses adolescents de la destruction, mais la fin de *Dollhouse* est gênante par son ton mélodramatique, ce que ne laissent pas présager les aspects fébriles, âpres, erratiques de la première partie du récit.

### CONSUMMATION

Ils ne sont pas loin de l'effondrement total et moral, les ados de la Serbe Maja Miloš, dans un film qui a semé des polémiques partout où il a été projeté, *Clip*. Celui-ci vous rentre dedans, comme on dit. Il vous enferme jusqu'à l'étouffement dans une réalité pervertie : une réalité de jeunes contaminés jusqu'à la névrose par l'absence de communication – qui ne passe que par les téléphones portables – et une sexualité effrénée qui a plus d'affinité avec la pornographie qu'avec l'amour, le désir, la tendresse, que pourtant cherche maladroitement Jasna, une fille de 15 ans, qui est le personnage principal du film. *Clip* est une fiction sur le *trop*. Il nous entraîne jusqu'au bord de l'écoeurement dans le ras-le-bol de ces adolescents, dans l'âpreté de leurs sentiments qui s'amassent et encombrant leur raison, dans leurs ressentiments et leurs récriminations qui s'accumulent comme pour mieux débloquent tout au long de cette œuvre dont l'impureté visuelle (plans de guingois, montage déséquilibré) est la ligne de risque. Un film sans repos, épuisant, suffoquant, en miettes, qui est littéralement transpercé par une sexualité débridée, primitive, qui se déclenche à tout moment ; elle s'expose crue et franche pour mieux nous faire découvrir une existence qui n'est qu'un bras de fer entre parents et enfants, entre les parents eux-mêmes, entre les jeunes également.

Chose terrible, dure et tranchante que ce *Clip* qui ajoute, par son filmage frontal qui a quelque chose de poisseux, une autre couche d'un monde qui va à sa perte, dans une tristesse profonde. La vie quotidienne ne regorge que de cela : de tristesse. Tristesse fangeuse des couleurs et des décors ; tristesse des personnages, comme enveloppés dans une fatigue infinie ; tristesse d'une héroïne qui, pour montrer qu'elle est (peut-être) vivante, n'a que sa manière de s'habiller comme une pute et sa volonté d'avoir des relations sexuelles immédiates, rapides ; tristesse dans la dureté des rapports humains, surtout entre enfants et parents ; tristesse d'une vie balisée par l'alcool et la drogue. La vie extérieure n'existe pas pour Jasna, son copain et ses amis ; elle gît à l'intérieur des téléphones portables, utilisés constamment pour se filmer. Se filmer, c'est exister. Comme tout n'est que promiscuité et morosité, c'est aussi une façon de s'échapper du quotidien. D'en être une star, comme celle qu'on peut voir à la télévision (toujours allumée) – mais ici une star pauvre, déchue, paumée. L'acharnement et la détresse de Jasna se reflètent dans ses gestes intempestifs : débraguetter son copain, le sucer, se laisser sodomiser par lui – comme dans une pornographie qui serait le résultat d'une radiographie des rapports d'une société sortie meurtrie du communisme et qui ne peut entrer véritablement dans le monde occidental, et pour laquelle, à la fin, il ne reste rien. Le cinéma des pays de l'Est, avant la chute du communisme, nous avait déjà montré cet état du monde : celui de la misère (tant financière que morale), celui de peuples courant vers l'abîme ; on n'y avait plus rien à partager (les restrictions), on n'en avait rien à dire (la censure). C'est ce que Miloš reproduit trente ans plus tard, avec peu de changements sinon ces gadgets électroniques sur lesquels on se jette avec avidité, qui permettent de filmer sa propre chute,

d'enregistrer seins et queue, beuveries et prises de drogues comme preuves de cette chute contradictoirement voulue et inconsciente. Les personnages de *Clip* sont sans repères moraux et n'ont aucun amour-propre ; ils se trouvent dans un vide moral qui les rattache aux « héros » des films d'après-guerre et du communisme juste avant la chute du Mur. Ils font partie d'une génération perdue. Avec son ennui agressif, son vouloir-vivre animal, cette génération n'est pas loin de celle des parents qui, elle, avait été plutôt engourdie par la propagande et l'alcool frelaté.



BOY EATING THE BIRD'S FOOD (2012) d'Ektoras Lygizos

### CLAUSTRATION

Les parents – ceux de Jasna sont découragés et malades – finissent par baisser les bras et larguer leurs enfants. Ceux de Yorgos, le jeune homme de 22 ans de *Boy Eating the Bird's Food* du Grec Ektoras Lygizos, on ne les voit même pas. Ce chanteur d'opéra en chômage tente bien, lui, de rejoindre sa mère au téléphone pour lui communiquer sa détresse (il est affamé), mais elle ne l'écoute littéralement pas. Abandonné donc lui aussi, non seulement par sa mère, mais par cette société grecque plongée dans la débâcle financière qu'elle connaît actuellement. Sans le sou, se nourrissant des graines du canari qui lui sert de compagnon, il sera finalement expulsé de son logis. Il n'a qu'une obsession : la recherche de nourriture, jusqu'à aller fouiller dans les bennes à ordures et à voler un mort. Yorgos, seul et délaissé, est en fait prisonnier de cette société qui ne lui laisse aucune place. C'est un orphelin d'un pays au bord du gouffre ; son désespoir frisera la folie (comme le sous-entend la scène dans une église où il se met à chanter).

Ce jeune homme est une énigme ; il est impénétrable ; le film ne nous communique que par bribes sèches et limitées des informations sur lui. Une caméra portée à l'épaule, collant à sa nuque (à la manière des frères Dardenne), dessine moins une métaphore de la Grèce actuelle qu'une allégorie (comme l'était le roman de Knut Hamsun, *La faim*, dont le film est une libre adaptation) de l'état présent du monde. Le cinéaste met en scène un héros privé de tout, jusque de sa propre intimité. Le filmage s'affirme ici comme pure intrusion, dévoilement impudique : un viol de cette intimité, comme l'impose la scène de masturbation explicite. Il ne peut y avoir alors de hors-champ. Le monde où survit ce garçon sans droit ni dignité est un monde fermé, indifférent, oppressant, qui ne pourra le mener que sur le chemin de la délivrance, soit celui de la mort. La faim conduit Yorgos à sa fin. Tout est perdu. ■

# Le zombie: épidémie et destruction de l'humanité

par Maxime Coulombe



NIGHT OF THE LIVING DEAD (1968) de George A. Romero



LA TRILOGIE DE GEORGE A. ROMERO, *NIGHT OF THE LIVING DEAD* (1968), *DAWN OF THE DEAD* (1978), *Day of the Dead* (1985) a fondé le cinéma de zombies tel qu'on le connaît aujourd'hui. Si Romero ne fut pas le premier à aborder la figure du zombie au cinéma, il transforma la créature d'origine haïtienne pour l'adapter aux préoccupations et aux angoisses occidentales: il en fit une créature capable de décimer la planète, une créature figurant notre pessimisme.

Rappelons d'abord que selon la mythologie haïtienne, certains prêtres vaudou, les *bokors*, droguaient des individus à l'aide d'une poudre paralysante nommée « coup poudre »<sup>1</sup>. Provoquant chez les victimes un état de mort apparente, ces dernières étaient ainsi prises pour mortes et enterrées, avant d'être déterrées par le prêtre utilisant des formules rituelles, pour lui servir d'esclaves. Ces esclaves, ces zombies, se révélaient être des corps sans esprit, des coquilles vides, la poudre ayant pour effet de retirer toute subjectivité à sa victime. Les prêtres employaient ainsi les zombies pour leurs tâches ménagères, pour le travail aux champs, leur manque d'esprit empêchant de leur ordonner des besognes plus violentes et plus sombres. Pour plusieurs, l'effet de cette drogue était temporaire, et le zombie, sans sa dose régulière, retournait à la conscience. On raconte ainsi que des sujets furent sauvés de leur esclavage catatonique.

Entre le zombie haïtien et le zombie de Romero, il y a, littéralement, un monde. Le zombie de ces films n'est plus un vivant que l'on prendrait pour un mort, comme dans la culture haïtienne<sup>2</sup>, mais bien l'inverse: il est un mort paraissant vivant. Un presque-vivant. Il erre désormais sans but, laissé à lui-même. Il ne sort de son apathie qu'en présence d'un humain et ce n'est qu'alors que son ultime, sa plus simple volonté surgit: dévorer les vivants. En cela, le zombie évoque la goule, ce démon arabe et perse, présent déjà dans les *Mille et une nuits*, qui déterre les morts pour les dévorer.

Romero fit du zombie un mort en pleine décomposition; sa survie – sa vie relative – apparaît pour le coup complètement surnaturelle. Le zombie n'est plus le fait d'un maléfice exercé par un sorcier, il est

désormais sans maître, et s'il demeure l'instrument d'un plan, celui-ci est secret, insaisissable. Tout se passe comme si le zombie inventait une nouvelle catégorie de fantastique: la *contingence surnaturelle*. Une formidable force ramène les morts à la vie, leur retire toute conscience, mais l'horreur ainsi causée paraît n'avoir d'autre finalité que la destruction elle-même. Du coup, mort et sans maître, la condition du zombie est désormais une fatalité. Elle ne pourra être renversée. Il ne restera qu'à retourner ces créatures à leur condition première: le trépas.

Le zombie se transforme en une formidable machine de guerre par l'ajout d'une dernière caractéristique, elle aussi nouvelle: le cannibalisme. Le zombie se nourrit de chair humaine et, par conséquent, pourchasse et tue l'humain, le transformant, en lui donnant la mort, en zombie. Une nouvelle espèce et non plus un sortilège: le cannibalisme et l'aspect désormais irrémédiable de la condition du zombie auront scellé son sort: du coup, les choses pourront dégénérer en affaire – en guerre – d'espèces, une guerre totale, unique, déjà, en ce que la mort des humains nourrit le camp des zombies.

Romero a joint à la figure du zombie haïtien une autre référence, largement avouée: le roman *I Am Legend* de Richard Matheson, publié 1954. Dans le roman, Matheson raconte la vie de Robert Neville, dernier survivant d'une étrange épidémie transformant les morts en vampires assoiffés de sang et craignant la lumière. On trouve là l'idée, reprise par Romero, d'une seconde espèce se nourrissant des hommes, espèce émergeant à même l'humanité, mais démontrant une nature si distincte qu'elle en viendra à souhaiter sa propre autonomie. Les vampires de Matheson sont doués de conscience et, telle est ici la force

narrative du roman, souhaite en finir avec Neville non pas pour se nourrir de lui, mais parce qu'il massacre leur espèce<sup>3</sup>.

La survie dans un monde dévasté et habité par des êtres mangeurs de chair constitue un autre motif central des films de Romero, emprunté à Matheson. Il n'est de zombies, depuis Romero, que sur fond d'univers dévasté. Si cette destruction est à peine visible, voire ultimement contenue dans *Night of the Living Dead*, elle gagne en ampleur dans *Dawn of the Dead*, jusqu'à recouvrir la totalité de la planète dans *Day of the Living Dead*. En cela, la trilogie, bien qu'elle n'emploie jamais les mêmes personnages, est le fait d'une évolution visible par la progression des zombies sur la surface de la planète. Les films de Romero impliqueront de plus en plus – du moins jusqu'aux années 2000 – une réflexion sur les conditions de survie et le sens de la vie dans un monde dévasté<sup>4</sup>. Dans *Day of the Dead*, les humains, repliés dans une base souterraine assiégée par les zombies, tentent de comprendre la source de cette épidémie et de donner sens à une survie précaire. Romero en profitera pour poursuivre une réflexion sur la dégradation des rapports sociaux, sous le joug des attaques de zombies, alors que les individus révéleront leurs véritables couleurs et les valeurs profondes qui les animent.

#### DEPUIS ROMERO

Entre le genre qu'a su créer Romero et la légion de films qui ont repris ce motif, il y a bien sûr plus de solutions de continuité que de ruptures. Pourtant, un élément fondamental distingue ces films du modèle qu'a pu instituer Romero. Cet élément, dont la cause sociale et culturelle apparaîtra évidente, tient à l'origine de ces morts-vivants et à la façon dont leur condition se répand.

On aura tendance à l'oublier, puisque Romero fut probablement le seul à proposer une telle interprétation – avec désormais la bande dessinée et la série télé *Walking Dead* –, mais la présence des zombies dans son cinéma n'est pas le fait d'une épidémie en soi. Comme le note un journaliste dans *Night of the Living Dead*:

*It has been established that persons who have recently died have been returning to life and committing acts of murder. A widespread investigation of funeral homes, morgues, and hospitals has concluded that the unburied dead have been returning to life and seeking human victims. It's hard for us here to be reporting this to you, but it does seem to be a fact.*

Ce n'est donc pas la morsure des zombies ou un virus, à proprement parler, qui sont responsables de cette catastrophe. Plus simplement, de façon plus déroutante, tous les morts non enterrés reviennent à la vie. En fait, les cadavres reprennent vie en quelques secondes et attaquent les vivants. Cette affliction surnaturelle, fondée sur un mode de transmission dépassant toute raison, ressemble fort à un châtement divin. Cette interprétation sera d'ailleurs reprise par certains personnages :

— Francine Parker: What the hell are they?

— Peter: They're us, that's all, when there's no more room in hell.

— Stephen: What?

— Peter: Something my granddad used to tell us. You know Macumba? Voodoo. My granddad was a priest in Trinidad. He used to tell us, "When there's no more room in hell, the dead will walk the earth."

L'idée du châtement divin demeure présente comme un jugement moral sur la société occidentale, un jugement diffracté, et en cela plus général, qui se dégage de la trame de ces films. Pourtant, se mettra



DAY OF THE DEAD (1985) de Romero

en place chez les héritiers de Romero un mode de transmission plus en phase avec les craintes animant les années 1970 et surtout 1980 : désormais, on deviendra zombie après avoir été mordu par un individu infecté, voire simplement par contact avec le sang. Et le zombie, ce mort revenant à la vie, constituera une troublante métaphore du sidéen, perçu comme un vivant condamné à la mort et à contaminer son entourage.

Quoi qu'il en soit, un tel changement dans le mode de transmission de la contamination allait permettre au motif du zombie de perdre sa connotation fantastique pour devenir une représentation des craintes sous-tendant les recherches biotechnologiques. Dans *Resident Evil*, par exemple, l'épidémie de zombies résulte du vol puis de la propagation d'une arme biotechnologique produite par une entreprise privée omnipotente (Umbrella corporation). Plus concrètement encore, des films comme *28 Days Later* et *28 Weeks Later* fonctionnent à peu près selon la logique des films de zombies – apocalypse, dissolution de la conscience, violence –, mais font de l'épidémie la cause de la propagation d'un type passablement virulent de rage : des expériences menées sur des singes auraient mal tourné.

Le zombie du cinéma des années 1970 jusqu'à aujourd'hui intrigue du fait de sa posture d'ennemi faible, non pas supérieur, mais inférieur à l'homme. Le scénario classique du cinéma fantastique et d'horreur tient au combat inégal de l'homme contre un plus puissant que lui et qui nécessitera le dépassement de soi, un travail d'équipe et de la chance pour le vaincre. Le cinéma de zombies œuvre dans un créneau fort différent : il incarne la défaite de l'Occident, voire son autodestruction. Un mal produit par l'Occident, donnant naissance à des sous-hommes, se révèle capable de décimer la planète. L'homme, dans ce combat étonnant, démontrera non pas le meilleur de lui-même, mais le pire. Les humains, confrontés à cet ennemi, en viendront à s'en prendre les uns aux autres, à s'entretuer, incapables de s'unir pour affronter ce cauchemar. Le cinéma de zombies constitue non seulement une critique de la société de consommation, mais peut-être plus profondément une critique des valeurs individualistes et narcissiques de l'Occident.

Les zombies se présentent comme un ennemi facile à vaincre : la défaite humaine – telle est, presque dans tous les cas, la morale de l'histoire – est peut-être moins le fait du zombie lui-même que de l'homme, l'humanité n'ayant pas su s'organiser ni s'unir pour gagner. L'humain est décimé, car il est incapable de se concevoir au-delà de sa simple individualité. Chose étonnante, cette chute figurée nous apaise. D'une part, elle évoque une punition perçue comme méritée – les médias le rappellent. Mais d'autre part, en souhaitant cette punition

dont il est menacé, l'homme reprendrait un certain contrôle sur son destin. Il y aurait ainsi un effet *cathartique* dans ces représentations apocalyptiques.

### LA FIN DU MONDE COMME CATHARSIS

Du concept de *catharsis* chez Aristote, nous ne savons que bien peu de chose. Quelques phrases, deux plus précisément, nous sont parvenues; du reste, de ce qui devait prendre place dans la seconde partie de la *Poétique*, désormais perdue, nous ne savons rien.

La phrase qui joue le rôle le plus important dans l'interprétation du concept est souvent citée: «La tragédie, par la terreur et la pitié, accomplit la purification [*katharsis*] de telles passions»<sup>5</sup>. La *catharsis* transformerait des sentiments désagréables en plaisir. La façon et les moyens de cette conversion sont toutefois, encore aujourd'hui, débattus. On attribue parfois la catharsis au pouvoir mimétique: la représentation d'une chose en offre une formulation simplifiée, compréhensible, permettant au sujet de se reconnaître — nous et nos drames et nos angoisses — dans le miroir de la tragédie: la *catharsis* aurait un pouvoir de *révélation*.

De la tragédie grecque au traitement des hystériques, de la poétique à la psychanalyse, la *catharsis* demeure un vaste lieu d'interrogation et de recherche. En sortant d'une simple lecture herméneutique où les quelques bribes aristotéliennes fonctionnent comme uniques clefs, en en faisant un concept opératoire et anthropologique, sans doute, la *catharsis* peut nous aider à comprendre notre rapport actuel aux images, notre passion pour l'horreur et le plaisir qu'elle procure.

Dans *La violence des images*, Olivier Mongin prenait ses distances du concept de catharsis lorsqu'il est employé pour analyser les images violentes contemporaines. Il notait:

*[les images contemporaines de la violence] transforment rarement la frayeur ou la pitié (envers la victime) en plaisir, elles génèrent une frayeur indistincte qui n'autorise pas à prendre la bonne distance favorisant l'épuration. Et pour cause: la violence des images contemporaines sort le plus souvent des sentiers tracés du muthos (récit) et ne cherche pas à offrir au regard du spectateur des objets eux-mêmes épurés. La désensibilisation contemporaine – indissociable, selon moi, des métamorphoses de la violence historique elle-même – participe d'un double échec de la catharsis: échec d'un regard brouillé par une violence diffuse et trouble, échec d'une « configuration » de la violence par un récit susceptible de l'épurer»<sup>6</sup>.*

Si l'analyse de Mongin est rigoureuse et sa définition de la *catharsis* assez fidèle à ses enjeux, force est de nous interroger sur la disparition de la *catharsis* qu'il annonce.

Si la violence du zombie est bien «diffuse» et «trouble», elle est cependant portée par un récit de fin du monde offrant une singulière, mais bien réelle *épuration*. En fait, si la *catharsis*, pour suivre quelques approches psychanalytiques récentes, permet de se confronter à un *fantasme* sans avoir à en vivre les conséquences – et serait, en cela, au plus près du concept du sublime –, si elle apaise le sujet en le confortant sur la normalité de ses désirs, il faut voir les films de zombies comme bel et bien cathartiques en ce qu'ils figurent notre fantasme de fin des temps.

Nous nous amusons de ces films, car ils dépeignent une civilisation vaine détruite par des ennemis grotesques; les scénarios prévisibles et les protagonistes souvent stéréotypés nous plongent dans un combat que l'on sait perdu d'avance. Face à l'ambiguïté du monde, face à

l'incertitude de notre avenir, face au vague sentiment de culpabilité quant au sort de la planète, le cinéma de zombies nous amuse et nous rassure. Plus de sentiment de culpabilité, plus de crainte: pendant deux heures le spectateur regarde ces représentations le sourire en coin. Voir l'anéantissement du monde produit un sentiment d'apaisement; la fin du monde dont nous menacent les médias est enfin présentée... à l'écran. Si le cinéma d'apocalypse est assurément inquiétant, il faudrait sans doute, à bien y regarder, s'inquiéter aussi de notre réaction à celui-ci. ■

Maxime Coulombe enseigne l'histoire de l'art actuel à l'Université Laval et vient de publier *Petite philosophie du zombie* aux Presses universitaires de France.

1. Il faudrait sans doute employer le conditionnel ici, puisque selon certains, ces pratiques auraient encore cours. Un des comptes rendus les plus célèbres et les plus discutables, sans doute, est celui de Wade Danis, professeur d'ethnobotanique à Harvard. Dans un ouvrage fameux prenant le zombie comme un phénomène physique plausible, *The Serpent and the Rainbow*, Danis raconte comment, en 1985, il s'est rendu à Haïti pour tenter de comprendre la composition d'une étrange drogue capable de provoquer un état de mort apparente. «[The drug] induces a state of profound paralysis, marked by complete immobility during which time the border between life and death is not at all certain, even to trained physicians» Davis, dans Kyle Bishop, «Raising the Dead: Unearthing the Non-Literary Origins of Zombie Cinema». *Journal of Popular Film and Television*, vol. 33, n° 4, 2006, p. 198.
2. Sur la distinction entre le zombie de Romero et le zombie haïtien, voir Maxime Coulombe, *Petite philosophie du zombie*, Paris, PUF, 2012.
3. Romero fera d'ailleurs de cette troupe d'une nouvelle espèce qui aspire à l'autonomie le cœur du scénario de *Land of the Dead*, sorti en 2005.
4. Notons en passant que cette idée de survie ne sera pas la dernière idée reprise d'*Am Legend*: une autre, souterraine et fondamentale, gagnera de même en importance dans les films de Romero. Dans le roman de Matheson, le personnage principal apprend que les victimes de l'épidémie commencent à prendre le dessus sur leur maladie et à vivre à la lumière du jour. La nouvelle espèce gagne ainsi en humanité et en autonomie. Cette idée de naissance d'une conscience chez le mort-vivant apparaît dans un film plus récent de Romero, *Land of the Dead*, où les morts-vivants en arrivent, sous les ordres de leur chef, à s'organiser et à se révolter contre leurs maîtres humains.
5. Aristote, *Poétique*, chapitre VI, 449 b 27.
6. Olivier Mongin, *La violence des images*, Seuil, 1997, p. 148. Souligné par nous.



28 DAYS LATER (2002) de Danny Boyle et RESIDENT EVIL: AFTERLIFE (2010) de Paul W. S. Anderson



## FINS DE MONDES

Revue *Vertigo* n° 43, été 2012

Lecteur : Serge Abiaad

La fin du monde est populaire ces temps-ci. Nos confrères d'outre-Atlantique de la revue *Vertigo* s'y sont penchés pour leur numéro d'été avec, en couverture, le naufrage très médiatisé du *Costa Concordia*, modèle réduit du naufrage du *Titanic*. La farce sinistre qui découle de cette petite catastrophe se fait évidente lorsqu'on sait que c'est sur ce paquebot que Godard a tourné *Film Socialisme* deux ans plus tôt. Le cinéaste lui-même concevait le monde et le cinéma comme de grandes masses à la dérive, et rétrospectivement, les *Histoire(s) du cinéma* nous paraissent plus que jamais une traversée des fins du monde; pensons au rapprochement que faisait Godard du cinéma avec le personnage de Ramuz, un colporteur annonçant la fin du monde. Les auteurs de *Vertigo* n'annoncent rien mais analysent les tâches subconscientes ou prémonitoires que présentent les films récents en conjonction avec les terribles prédictions, les effondrements accélérés et les états colériques de la nature auxquels nous devons faire face (*Melancholia*, *Take Shelter*, *Habemus papam*, *4:44 Last Day on Earth*, *Attenberg*, etc.).

Impossible d'échapper à la double catastrophe du tremblement de terre puis du tsunami qui ont frappé le Nord du Japon en 2011 pour provoquer d'abord un affolement du visible dans les images de la vague qui s'est abattue sur les côtes, puis l'accident de la centrale de Fukushima qui relève, elle, de l'invisible. Ce texte sur le nucléaire est suivi par une revisite de l'admirable mais peu vu *Fail-Safe* de Sidney Lumet, sorti la même année que *Docteur Folamour* – basé sur un ouvrage similaire à celui qui a inspiré

le film de Kubrick – mais où les hostilités sont déclenchées plutôt par un malentendu qu'en raison d'un acte de sédition motivé par la paranoïa, comme dans la version de Kubrick. L'actualité critique de *Fail-Safe* est d'autant plus grande qu'il génère un bruit de fond et offre un contrechamp éloquent à quelques fins du monde contemporaines qui semblent avoir « capitulé sur le terrain de la parole pour s'enfoncer dans un silence inquiétant ». Les textes qui suivent traitent d'ailleurs du sens du vide, mais surtout du mutisme et des empêchements devant la parole comme dans *Melancholia* ou *Habemus papam*. Il est frappant d'observer qu'à la suite du *Sacrifice* de Tarkovski, un certain nombre de films de fin du monde, tels que *Take Shelter* de Jeff Nichols ou *The Knowing* d'Alex Proyas, intègrent la figure d'un enfant sourd ou muet (pensons au cinéma de Philippe Grandrieux), comme si la perte ou du moins la mise à l'épreuve

de la faculté de parler s'était définitivement installée dans notre « imaginaire des devenirs entravés par l'histoire ». *Habemus papam* de Nanni Moretti inspire plusieurs textes dont un qui lui est entièrement consacré; la fin d'un monde y est analysée à travers la vacuité qui apparaît à l'endroit précis où se célèbre la souveraineté, la puissance et la gloire du monde catholique. Ce geste de Moretti consiste à inscrire la défaillance de son personnage – par son refus d'accéder à la fonction suprême de pape – dans un dysfonctionnement généralisé, symptôme d'une déficience systémique où le personnel est perçu comme l'effet du collectif. *Habemus papam* donne à penser combien la fin avec laquelle il nous faut composer n'est pas à chercher autre part qu'à même l'existence (« nous ne pouvons fonder d'espoir qu'en ce qui est sans remède », pour reprendre la citation de Giorgio Agamben mise en exergue du texte).



4:44 LAST DAY ON EARTH (2011) d'Abel Ferrara

Suite page 32 >

Les fins de monde racontées dans les films se servent du postulat initial de la catastrophe pour jouir de toutes les expériences excitantes qui lui sont consécutives. Elles sont autant de « théâtres d'effondrement que de libération, de découvertes ou de retrouvailles de désirs réprimés ». *The Happening* de M. Night Shyamalan traite les villes comme des périphéries, et réussit à faire de terrains peu exotiques le centre de l'imaginaire, un film où l'apocalypse est décentralisée, où la fin du monde en cours est aussi mystérieuse que scientifiquement inexplicable (du moins de ce que l'on croit connaître de la science). Du paradigme de la catastrophe naturelle, on passe à celle qui est culturelle, comme dans *Les derniers jours du monde* des frères Larrieu. De la métamorphose des individus, on s'intéresse à celle de la planète tout entière à travers les *blockbusters* américains, et leur parrain moderne Roland Emmerich, qui niche dans ses spectacles un goût marqué pour l'extermination des foules. John Hillcoat filme de son côté une terre devenue lunaire dans *The*

*Road* racontant l'errance pédestre d'un père et de son fils. Dans un contexte de famille, le cannibalisme s'est logiquement imposé comme nouveau profit de l'espèce humaine survivante. *The Road* rejoint la lignée des films où le monde n'a plus à se plier à aucun idéal, qu'il soit d'ordre moral, politique ou économique. Il s'agit même de se « délecter de la déréliction des personnages » qui sont libérés de toute obligation touchant l'avenir. Il n'y a plus nécessité de projet (ou de se projeter), de réussite économique ou sentimentale, il n'y a que misère et surtout décroissance mondiale.

D'autres films expérimentent les possibilités de la fin en s'appuyant sur un processus inversé qui consiste à étendre la catastrophe intime des individus au monde entier, la tragédie personnelle à l'échelle d'un phénomène cosmologique. « Quelle différence y a-t-il entre *A Woman Under Influence* de Cassavetes et *Melancholia* de von Trier? Une catastrophe planétaire ». *Take Shelter*, que la revue n'a pas oublié de souligner dans un texte élogieux, est un

film de notre temps, une œuvre résolument contemporaine dont la forte assise politique et philosophique ne cesse de nous renvoyer en pleine figure la précarité sous-jacente qui nous touche tous à travers les multiples braises d'ordre économique, identitaire et social qu'elle remue. C'est un film, aussi, qui s'immerge à la fois dans le réalisme (la réalité cauchemardesque) et l'allégorie (le cauchemar réaliste), pour mieux examiner, physiquement et psychiquement, le (dys) fonctionnement intérieur d'un homme aux prises avec ses démons, et qui va peu à peu (ou peut-être pas?) sombrer dans la folie. Le film de Jeff Nichols nous tient alors en équilibre précaire sur le fil ténu entre le bon sens et l'aliénation, en nous faisant bien prendre conscience de la fragilité de cette ligne de démarcation. « La fin du monde est parfois son début », une tempête, un cataclysme, une comète, un virus, qui engagent l'espoir d'une vie possible, d'une vie nouvelle. ■



**RSB PRODUCTION**  
CD / DVD / BLU-RAY

**RSB VIRTUEL**  
PROMOTION / DÉCOUVERTES

**RSB SERVICES**  
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

[RSBimedia.com](http://RSBimedia.com)

8400, Côte-de-Liesse, bureau 210

Ville Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511

F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153

[info@rsbimedia.com](mailto:info@rsbimedia.com)



# BAAR OUVERT ANNUEL

~~49~~\$    **1**\$    ~~2~~\$  
ANNÉE    3 JOURS    7 JOURS

376, MONT-ROYAL E. 514.287.1249  
BOUTIQUE ET VIDÉOTHÈQUE EN LIGNE  
WWW.BOITENOIRE.COM  

**BOITE NOIRE**  
TOUT LE CINÉMA DU MONDE

# De l'art d'achever le monde entre amis

par Érik Bordeleau



IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR.IGNI (1978) de Guy Debord

Tout transparent,  
tout est ouvert et tout est infini,  
entre ceux qui consomment intensément.  
Georges Bataille

IL Y A UNE PROFONDE AFFINITÉ ENTRE LES DIFFÉRENTES MANIÈRES D'ENVISAGER LA FIN DU MONDE (OU mieux: d'un monde) et les modes d'intensification politique. Le retour à la figure de Paul qu'on observe depuis une bonne quinzaine d'années – qu'on pense aux ouvrages de Jacob Taubes, d'Alain Badiou et de Giorgio Agamben sur la question – témoigne de l'intérêt renouvelé dans le champ de la philosophie politique de gauche pour le rapport entre politique et spiritualité, et en particulier la question du croire dans la constitution de sujets politiques «radicaux». Les premiers chrétiens, on le sait bien, vivaient dans l'imminence de la fin du monde, et plusieurs groupes millénaristes à leur suite se sont chargés au fil des siècles de l'exigence d'achever leur monde selon la forme (souvent délirante, il faut bien l'avouer) de leur conviction.

**D**e même, la pensée critique a souvent tendance à jeter une lumière crépusculaire et désenchantée sur le monde. C'est une question complexe, que Jacques Derrida a abordée dans un ouvrage au titre fort suggestif, *D'un ton apocalyptique naguère adopté en philosophie*. Titre suggestif parce qu'il est vrai que les condamnations unitaires et sans partage du monde, issues d'un pessimisme foncier ou répondant au schéma «là où croît le danger, croît aussi ce qui sauve», font l'effet d'un certain décalage, et rencontrent depuis quelques années plus de résistance qu'auparavant, entre autres chez ceux qui insistent sur la pluralité des mondes et qui s'efforcent de relever le défi de leur composition commune. Ainsi, là où *L'institut de démobilisation* affirme dans ses *Thèses sur le concept de grève* qu'«il

n'y a qu'une seule grève. (Parce qu'il n'y a qu'un seul monde)», ou que le collectif barcelonais *Espai en blanc* soutient que désormais nous vivons dans «un seul monde seul» parce que «la réalité s'est faite une avec le capitalisme», d'autres voix s'élèvent en contraste pour souligner que «nous ne sommes pas seuls au monde» (Tobie Nathan, Isabelle Stengers) et qu'il faudrait bien commencer à s'ouvrir à la possibilité envisagée déjà au siècle dernier par William James que nous n'habitons pas un univers mais un *plurivers* (voir à ce sujet les derniers livres de Jane Bennett et de William Connolly, respectivement *Vibrant Matter* et *A World of Becoming*).

C'est d'un esprit similaire que procède la critique formulée par Didi-Huberman dans *Survivance des lucioles* à l'endroit de Pier Paolo Pasolini et de Giorgio Agamben,

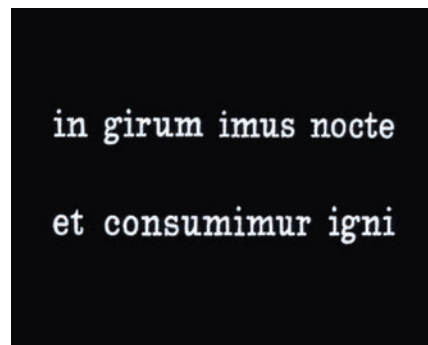
pour lesquels il a par ailleurs une grande sympathie. Didi-Huberman présente des passages hautement dramatiques de Pasolini, où celui-ci soutient, par exemple, qu'il a vu «le comportement imposé par le pouvoir de la consommation remodeler et déformer la conscience du peuple italien, jusqu'à une irréversible dégradation»; et que dès lors «il n'existe plus d'êtres humains», mais «de singuliers engins qui se lancent les uns contre les autres». De même, nous dit Didi-Huberman, lorsque Giorgio Agamben annonce que «l'homme contemporain se trouve «dépossédé de son expérience», nous nous retrouvons à chaque fois placés sous la lumière aveuglante d'un espace et d'un temps apocalyptiques». Contre le caractère exagérément dystopique de ces descriptions, Didi-Huberman affirme qu'«il ne faut donc pas dire que l'expérience, à

quelque moment de l'histoire que ce fût, a été « détruite ». Il faut, au contraire – et peu importe la puissance du règne et de sa gloire, peu importe l'efficacité universelle de la « société du spectacle » – affirmer que l'expérience est indestructible, quand bien même elle se trouverait réduite aux survivances et aux clandestinités de simples lueurs dans la nuit. »<sup>1</sup>

Ce n'est pas le lieu ici de répondre dans le détail à la critique de Didi-Huberman, avec laquelle je m'accorde d'ailleurs sur plusieurs points. Je ferai plutôt un pas de côté afin de considérer plus attentivement la politique de l'amitié et l'ardente conception du temps qui animent à la fois l'œuvre d'Agamben et celle de celui qui a sa vie durant fait la guerre à la société du spectacle, à savoir Guy Debord, en prenant appui sur quelques passages de son film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978). Passons sur la série d'injures raffinées typique des films et des écrits de Debord, débitées sur ce ton monocorde et arrogant qui a fait sa marque, ou encore sur la fierté affichée d'avoir été un objet unanime de détestation, et laissons-nous plutôt porter par la douceur mélancolique de ces travelings sur la lagune de Venise auxquels le film n'a de cesse de revenir, et qui nous mènent jusqu'au cœur vibrant d'un Paris révolu auquel Debord s'attache à rendre hommage. Ce Paris, c'est d'abord celui d'un peuple dans lequel continuent de vibrer les échos de la Révolution et des multiples insurrections communales. Et puis c'est, sur la rive gauche, dans l'après-guerre, un quartier propice aux dérives et « où le négatif tenait sa cour », habité par « des gens bien sincèrement prêts à mettre le feu au monde pour qu'il ait plus d'éclat ». Et de fait, nous dit Debord, « personne ne quittait plus ces quelques tables et quelques rues, où le point culminant du temps avait été découvert. » Car ce ne sont pas des lucioles qui illuminent la nuit de l'Internationale situationniste, mais, entre extase, délinquance et perte, une faune conspirationniste et bigarrée lancée dans un présent sans retour que le palindrome latin qui compose le titre du film décrit tragiquement : « nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu ».

Dans *Le temps qui reste*, Giorgio Agamben définit comme messianique le temps que nous employons pour achever notre représentation du temps, c'est-à-dire le temps dont

nous avons besoin pour faire finir le temps. Le temps messianique, dit Agamben, c'est « le temps que nous sommes nous-mêmes ; pour cette raison, c'est le seul temps réel, le seul temps que nous ayons. »<sup>2</sup> *In girum imus nocte...*, c'est exactement ça : un film qui cherche à produire une image achevée de son temps, et par là, *un film qui se donne le temps*. « Les avant-gardes n'ont qu'un temps. Ce qui peut leur arriver de plus heureux est, au plein sens du terme, d'avoir fait leur temps. » Au-delà des accents apocalyptiques



qui hantent l'œuvre de Debord, il faut entendre comment chacune de ses phrases, chacune de ses interventions filmiques participe d'une politique de la contraction temporelle, indiscernablement existentielle et collective.

*In girum imus nocte...* nous plonge au cœur d'un foyer politique incandescent dont on pourrait bien sûr conjurer l'intensité en la taxant de nostalgique ou de romantique, façon *Ivy league*. Et ce serait effectivement une manière de se dérober à ce que les douteuses fréquentations évoquées par Debord ont de compromettant, de se soustraire à l'exigence de mises en jeu subjectives aussi intenses qu'irréversibles. Telle est la teneur de cette politique de l'amitié qui forme de puissantes constellations transhistoriques et lie à travers les âges les communards de 1848 aux habitants de la rive gauche de l'après-guerre, en passant par le comité invisible ou le parti imaginaire d'aujourd'hui. Car l'histoire du mouvement révolutionnaire est d'abord l'histoire des liens qui font sa consistance. Les amis *con-sentent*. Ils conspirent parfois aussi. Et cette synesthésie originaire génère des lignes d'erre, qui font destinée. L'auteur anonyme de « À un ami », préface au recueil de textes d'Auguste Blanqui intitulé *Maintenant, il faut des armes* en donne un bel aperçu : « Qui se résorbe en un destin se trouve de plain-pied avec ceux qui le partagent. L'expérience de l'amitié est le plus doux

effet d'une telle discipline. [...] Qui s'attache ainsi devient de moins en moins une personne et de plus en plus une présence. Il est de moins en moins « humain », mais de plus en plus commun, de plus en plus simple. »<sup>3</sup> Nul doute : ce mode d'existence, cette forme-de-vie a quelque chose d'indestructible, qui ressurgit à travers les âges, commandant ses propres formes narratives, répondant à sa propre logique de la sensation, produisant ses propres effets de verticalisation, tendu dans l'élément historique. Le politique comme art d'achever le monde – entre amis.

\*\*\*

« ... d'un côté, il y a une politique fondée sur les programmes et de l'autre une politique fondée sur l'amitié. Le Prussien Karl Marx n'a pas attendu la triste fin de la Ligue des Communistes pour haïr la politique des amis. Sa recension du livre de Chenu sur les Conspireurs suinte déjà d'une hostilité sans mélange : « *La vie entière de ces conspirateurs de profession est frappée au signe de la bohème. [...] Déjà d'un tempérament très enjoué à l'image de tous les prolétaires parisiens, le conspirateur ne tarde pas à devenir un « bambocheur » accompli dans cette incessante ambiance de taverne. Le ténébreux conspirateur, qui affiche dans les séances secrètes une rigide vertu spartiate, soudain se dégèle et se transforme au su de tous en pilier de cabaret sachant, ô combien, apprécier le vin et les femmes. Cette jovialité de taverne est encore rehaussée par les constants dangers auxquels le conspirateur est exposé ; à tout instant il peut être appelé aux barricades et y périr ; à chaque pas la police lui tend des pièges qui peuvent le mener en prison ou même aux galères. [...] La témérité désespérée qui se manifeste dans chaque insurrection parisienne est précisément l'apport de ces vieux conspirateurs de profession, les hommes de coup de main. Ce sont eux qui dressent et commandent les premières barricades, qui organisent la résistance, dirigent le pillage des armureries, s'emparent des armes et des munitions dans les maisons, et exécutent, en plein soulèvement, ces audacieux coups de main qui si souvent jettent le parti au pouvoir dans la confusion. »*<sup>4</sup> »

1. Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 25-26, 67, 128.

2. Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, Paris, Rivages, 2000, p. 113.

3. « À un ami », préface au recueil de textes d'Auguste Blanqui intitulé *Maintenant, il faut des armes*, rédigée par un agent du parti imaginaire, Paris, La Fabrique, 2007, p. 13.

4. « À un ami », p. 21.

# Ce qui vient à manquer

par Marc Mercier

UN MONDE (LE NÔTRE) AVEUGLE, ENGLOUTI sous des visuels, qui ne montre plus rien de lui-même. Un film (de Félix Guattari) qui n'a jamais été fait et qui nous manque comme si nous l'avions vu et tant aimé et perdu à jamais. Un autre (de Claire Savoie) qui a été fait et qui, à son insu, s'inscrit dans le prolongement du premier. Un geste d'image (comme on dirait d'amour) qui persiste et signe des images qui nous parlent avec toute la splendeur de leur fragilité.

**S**i les prisons, les hôpitaux (psychiatriques ou généralistes), les écoles... sont ce qu'ils sont, c'est-à-dire des machines de normalisation des corps et des affects, c'est parce que nous voulons qu'il en soit ainsi. Nous choisissons des représentants qui nomment des fonctionnaires qui appliquent des mesures conformes à ce que souhaite l'*opinion publique*. L'*opinion publique* est la part cachée, inavouée et inavouable, de nous-mêmes, mue par la peur de l'autre et de soi. Elle s'appelle aussi l'*audimat*, le *box-office*... et décide des films qui seront produits. Elle est le voile qui nous protège de voir. Elle rend inaccessible la porte d'un savoir dont on détient pourtant la clé (*Barbe-Bleue*) mais dont l'usage nous effraie tant la menace est tenace: derrière la porte se cache peut-être le *vrai* visage des gens que nous croyons aimer, le *vrai* visage des artistes qui nous font rêver, et pire que tout: notre *vrai* visage.

En renonçant à franchir le seuil de cette porte *fabuleuse* ou *fabulée*, nous renonçons à la *matière noire* qui constitue 70% de l'univers. L'art, sous toutes ses formes depuis la nuit des temps, n'a eu de cesse d'ouvrir nos sens à cet espace inconnu. En tolérant la métamorphose monstrueuse de sa valeur d'usage en valeur marchande, nous nous amputons des ailes qui nous détachaient des contingences aveuglantes d'un quotidien vidé de ses mystères, de ses passions débordantes.

Comment envisager un devenir (c'était le rôle du cinéma) quand on ne se donne plus les moyens de *dévisager* la réalité? N'osant répondre à cette inquiétante question, nous remettons nos aspirations à des institutions que nous voulons à notre image: sans visage. Sans possibilité d'envisager d'autres formes de relations entre les êtres que celles dictées par ce que Félix Guattari appelait le CMI (Capitalisme Mondial Intégré).

Pourquoi se contente-t-on du possible quand avec un effort de plus, on pourrait réaliser l'impossible? Nous connaissons ce célèbre cri du philosophe bourgeois Kierkegaard: «Du possible, sinon j'étouffe!» Surtout que rien d'essentiel ne change dans ma vie! C'est pour cela que des films subaquatiques ont tant de succès, *Le grand bleu*... Ils nous rassurent car ils nous replongent dans le ventre de nos mères ou dans les temps immémoriaux des origines de l'humanité. Ils nous inquiètent car nous nous y voyons couler dans un monde vidé de sens, dans un univers liquide. *Liquide* comme cet argent qui nous manque pour satisfaire nos besoins de consommation.



Collage réalisé pour le livre  
Un amour d'UIQ. Scénario pour un  
film qui manque, film imaginé par Félix Guattari

*Liquide* comme le capital qui circule dans les tuyaux des réseaux de communications virtuelles où nous sommes immergés. Bref, nous sommes *liquidés*. Et solitaires.

Nous vivons dans un monde où il n'y a plus d'*inter-faces*, mais des *interfaces* informatiques, ultimes territoires permettant des échanges et des interactions entre utilisateurs, déjà supplantées par des *interfaces* dites de *programmations* permettant des interactions entre plusieurs logiciels. Nous sommes ces logiciels.

Membres à part entière du CMI, nous (spectateurs) co-produisons les films que nous voulons bien voir, rejetant ceux qui ouvriraient nos yeux. Celui-ci, par exemple: *Un amour d'UIQ* de Félix Guattari. Nous

avons échappé à un désastre: voir la réalité (de nos désirs) en face.

Nous devons à Silvia Maglioni et Graeme Thomson d'avoir tout récemment porté à notre connaissance ce *Scénario pour un film qui manque*, écrit dans les années 1980, publié en 2012 par les Éditions Amsterdam. Le titre du film est proustien (*Un amour de Swann*) et sa destinée tout autant: *À la recherche du (scénario, du film...) temps perdu*.

Un film perdu avant même d'exister. Perdu d'avance comme l'« avance sur recettes » que le Centre National du Cinéma lui a refusée. Entre l'écrit et les images, il y a eu un court-circuit.

Et pour cause: le film ne parle que de cela, de perturbations des réseaux de communication.

Oui, c'est de la science-fiction: « On se demande toujours s'il n'existerait pas de la vie ou de l'intelligence sur d'autres planètes, quelque part dans les étoiles... , mais on ne se pose jamais de question sur l'infiniment petit... , peut-être que ça peut venir de ce côté-là, d'un univers encore plus petit que les atomes, les électrons, les quarks... ».

Et c'est ainsi que Guattari (avec la complicité du cinéaste américain Robert Kramer) imagine une entrée en contact avec une intelligence supérieure issue de l'Univers Infra-Quark (UIQ).

Un jour, les *aliens* vont se manifester en parasitant nos réseaux de communication, radio, télévision, ordinateur...

La première fois que l'UIQ se manifeste à la télévision, les images qui apparaissent sur l'écran sont décrites comme « brouillées »; puis on entend un commentaire sportif dans une langue d'Europe de l'Est, et « des images se succèdent, venant de toutes les chaînes mondiales; elles se superposent, les sons se mélangent... ». *Un zapping sculptural* qui fait bien évidemment penser aux œuvres d'art vidéo de Nam June Paik. L'art vidéo fut inventé par l'UIQ. Plus aucun doute.

Comme les vieux couples, à force de vivre ensemble les hommes et leurs machines ont fini par se ressembler. Les *aliens* d'UIQ vont alors pouvoir s'implanter dans les cerveaux et faire de nous des mutants. Notre disque dur cérébral mémorise tout à l'infini. Nous avons perdu notre dernier privilège: celui d'être mortels. Corps sans organes ni affects. Défigurés. Sans visage, sans

regard. Juste des cellules d'enregistrements de données.

Ce que Guattari perçoit dans les années 1980, c'est ce que nous vivons aujourd'hui. Un monde où règnent les visuels destinés à des êtres privés de regard. J'ai compris cela en visitant à Bangkok le *Correction Museum* qui relate l'histoire des prisons thaïlandaises. Une salle dédiée aux exécutions capitales avec en taille réelle (en carton-pâte) le bourreau qui pointe son fusil sur une cible dessinée sur un rideau dissimulant le condamné qui tourne le dos. La cible est à hauteur de cœur. Tirer (*to shoot*) sans voir le corps de l'autre. En anglais, ce verbe signifie *filmer*. Les guerres contemporaines sont l'alliance de la bombe et de l'écran informatique où n'apparaît que la transcription en *données* des cibles ennemies. Le monde civil est désormais copié sur celui des armées. Même les rencontres amoureuses se passent par écrans d'ordinateurs interposés. L'univers d'UIQ n'est plus un monde parallèle. Il est là.

Reste à inventer l'antidote. La poésie! Le seul langage (texte, son, image, danse...) capable de tenir à distance le virus de la dictature de la communication planétaire. Celui qui nous délie des réseaux. Une présence (poétique) non pas humanitaire (nous ne sommes pas des victimes), mais humaine (nous sommes des puissances), au cœur de la tragédie, là où ça bat encore. Là où ça perçoit encore des battements d'ailes, de cils, d'images.

Un battement au bord de l'abattement, *au bord de la crise de nerfs*, dirait Almodóvar à propos d'une femme. Je l'ai trouvé, ce film fragile qui défie le monstre. Il ne dure que 31 secondes: **Aujourd'hui (dates-vidéos): 17 juillet 2012 – 7 h 13** de Claire Savoie (Québec, 2012).

Un battement prélevé parmi 580 autres réalisés à ce jour: « De la série « Aujourd'hui (Dates-Vidéos) en continu depuis 2006.

Dans cet exercice de montage au quotidien, je cherche à atteindre une fluidité d'action comparable à celle qui sous-tend le geste d'écrire, de dessiner: tenter de se tenir au plus proche du moment de perception, et ce, à même les interstices fugaces de la conscience ».

Faisant référence au protocole de travail de l'artiste conceptuel On Kawara (*Date Paintings*), ce projet, entamé depuis le 5 février 2006 à 9 h 37, consiste en de courtes vidéos (de 4 secondes à 2 minutes) produites de façon quotidienne.

Le 17 juillet 2012, je l'ai reçue sur mon écran. L'artiste est au bord (gauche) de l'image, face à une fenêtre. Nous voyons le même paysage qu'elle: un toit et un arbre feuillu caressé par le vent. Sauf que nous, nous le voyons flou. La mise au point est sur la personne qui regarde. Sa chevelure. Est nette celle qui sait voir, celle qui porte le regard, qui n'est pas encore perturbée par les *aliens* d'UIQ. C'est une offrande aux spectateurs du film. Rester net, malgré tout.

En bas de l'image défile un texte qui pourrait être la retranscription des informations radiodiffusées. Ça parle de la violence des combats en Syrie. Des mots sans corps ni affects. Les nouvelles guerres sont sans image, sans organes.

Au cœur de l'image, sous la date (d'aujourd'hui), s'inscrivent ces mots: « Elle dit: vulnérable ».

Quelques secondes plus tard, cette autre parole: « Ce qui vient à manquer... répond-il ».

C'est tout.

Deux êtres se sont parlé. Se sont écoutés.

*Ce qui vient à manquer*, c'est quelque chose comme le film de Félix Guattari.

*Ce qui vient à manquer*, ce sont les vrais Syriens massacrés par Bachar al-Assad.

Trente et une secondes sans cible mais sensibles.

Rien à dire de plus. Tout est dit. Tout est montré. 📺



AUJOURD'HUI (DATES-VIDÉOS):  
17 JUILLET 2012 – 7 H 13  
de Claire Savoie

CRÉATION LITTÉRAIRE, ART ACTUEL, SCULPTURE, PRATIQUES MULTIDISCIPLINAIRES, PERFORMANCE, INSTALLATION, POÉSIE, MULTIMÉDIA, ACTUALITÉ DE L'ART, TENDANCES, CINÉMA, NOUVELLES, RÉCITS, ESPACE DE RÉFLEXION, ESSAIS, NOTES DE LECTURE, DOSSIERS THÉMATIQUES, TRADUCTIONS INÉDITES,

ARTS DE LA PAROLE, RÉFLEXION, PHILOSOPHIE, LIEU DE DÉBATS, VIE INTELLECTUELLE, CULTURE NATIONALE, ACTUALITÉ PÉDAGOGIQUE, REGARD CRITIQUE, ENJEUX SOCIAUX, PAROLE ALTERNATIVE, TEXTES VIVANTS, ARCHITECTURE, LIEUX ANCIENS, COMMUNAUTÉS LOCALES, HISTOIRE QUÉBÉCOISE, PATRIMOINE, FAITS DIVERS ET ANECDOTES, CONTES, LÉGENDES, ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES, TRADITION RACONTÉE, RICHESSE CULTURELLE, ACTUALITÉS LITTÉRAIRES, GRANDS DOSSIERS, REPORTAGES, ENTREVUES, VIVANTES ANALYSES, PORTRAITS D'AUTEURS, LETTRES QUÉBÉCOISES,

RÉTROSPECTIVES, MUSIQUES, ACTIVITÉ THÉÂTRALE, DRAMATURGIE, DANSE, CIRQUE, THÉÂTRE JEUNE PUBLIC, ESPACE SCÉNIQUE, THÉORICIENS DE L'ART, HISTOIRE DE L'ART CANADIEN,

# LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | CINÉMA | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES |  
CINÉMAS | SÉQUENCES | CRÉATION LITTÉRAIRE | BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | LIBERTÉ  
| MÖBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | CULTURE ET SOCIÉTÉ | L'ACTION NATIONALE | LIAISON | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS |  
HISTOIRE ET PATRIMOINE | CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE | LITTÉRATURE | ENTRE LES LIGNES  
| LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURÉLU | NUIT BLANCHE | SPIRALE | THÉÂTRE ET MUSIQUE | CIRCUIT | JEU  
REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE | THÉORIES ET ANALYSES | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART  
CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE

sodep

Société de développement  
des périodiques  
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES  
[www.sodep.qc.ca](http://www.sodep.qc.ca)

# Cinéma maison : état des lieux et découvertes de l'année

par Bruno Dequen



TOO LATE BLUES (1961) de John Cassavetes et JOHNNY GUITAR (1954) de Nicholas Ray



Avec la perte de vitesse notable du DVD et l'inexorable montée des plateformes de diffusion en ligne, on aurait pu penser que 2012 aurait été l'année de l'agonie des supports physiques de visionnement. Après tout, les salles de cinéma elles-mêmes ne fonctionnent (malheureusement) plus qu'avec des disques durs. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour les consommateurs à domicile? Pour la location, la guerre est bel et bien terminée. Les vidéoclubs sont devenus une espèce en voie de disparition, et les *itunes*, *netflix* et *illico* dominent le marché. En ce qui concerne la vente toutefois, la situation est bien différente.

Certains éditeurs tel que Kino Lorber, qui bénéficiait d'un beau catalogue qu'il ne mettait pas en valeur sur DVD, semblent revigorés par les capacités techniques du Blu-ray. Phénomène étrange, les dernières années ont vu l'éclosion de nouveaux éditeurs. Deux des plus notables sont d'autant plus intéressants qu'ils adoptent une démarche radicalement nouvelle. Cinema Guild est une sorte de petit frère radical de Criterion. Les trois films sortis par cet éditeur en Blu-ray pour l'instant sont *L'étrange affaire d'Angelica*, *Le cheval de Turin* et *Il était une fois en Anatolie*. La ligne éditoriale est plus que claire. Il n'est ainsi pas très surprenant que cet éditeur soit également responsable de la sortie en DVD de *Sweetgrass*, le précédent documentaire de Lucien Castaing-Taylor (encore inédit au Québec). Son prochain coffret? Trois films de Sokourov (*Sauve et protège*, *La pierre* et *Pages cachées*).

À l'opposé de cette approche volontairement élitiste, Olive Films s'est bâti un impressionnant catalogue en deux ans à peine dans un créneau qui est plutôt difficile à définir, quoique cet éditeur semble s'intéresser avant tout au cinéma de genre contemporain (*Amer* est l'un de ses premiers titres) et aux films hollywoodiens. D'une superbe édition de *Johnny Guitar* (enfin!) au rare *Too Late Blues* de Cassavetes, les titres sont nombreux et variés. La situation de cet éditeur est assez représentative de l'attitude actuelle des studios américains, qui semblent se concentrer sur la restauration de quelques titres phares de leur catalogue et sont plus enclins qu'auparavant à donner les droits de certains titres potentiellement cultes mais moins reconnus à des éditeurs de niche tels qu'Olive Films ou, cas extrême, Twilight Time qui se spécialise dans l'édition à tirage très limité. En 2012, leurs éditions les plus remarquées ont été *Swamp Water* de Renoir, *Body Heat* de Lang ou encore le *Bonjour tristesse* de Preminger.

Encore une fois, Criterion demeure la référence absolue. Les plateformes de diffusion n'inquiètent pas plus l'éditeur que le VHS à l'époque de ses *laserdiscs*. Il propose d'ailleurs de nombreux titres en visionnement sur Hulu. Depuis toujours, Criterion sait que le support physique est avant tout l'affaire des collectionneurs, et sa ligne éditoriale, son sens du design et la qualité de ses suppléments continuent de le placer loin devant la concurrence. Pour combien de temps encore? Difficile à dire, d'autant plus qu'il peine toujours à bâtir un catalogue de films contemporains satisfaisants parce qu'il est trop dépendant de la disponibilité

des titres (il n'est pas distributeur pour la projection en salle).

Au lieu d'une liste des meilleures éditions de l'année, tâche impossible puisqu'elle comprend beaucoup trop de variables, voici plutôt trois grandes découvertes de 2012. Chez Kino Lorber, *The Mill and the Cross* de Lech Majewski. Inédit au Québec, ce film unique sur la création du *Portement de croix*, l'un des tableaux les plus célèbres de Bruegel, est au croisement de la peinture, de l'histoire de l'art et du cinéma politique, le tout sur fond d'hommage aux nouvelles technologies. Chez Criterion, deux éditions ne pas rater. D'abord *World on a Wire (Le monde sur le fil)*, l'une des œuvres les moins connues de Fassbinder et sa seule incursion dans la science-fiction. Un téléfilm de 3 h 30 totalement paranoïaque et troublant sur la réalité virtuelle. Jamais les miroirs n'auront eu autant d'utilité à l'écran... Enfin, l'édition la plus importante est probablement *A Hollis Frampton Odyssey*. Cette collection de 24 films permet de (re)découvrir une figure majeure de l'avant-garde américaine des années 1960-1970. Souvent associé aux structuralistes, Frampton se distinguait par un vrai sens du ludique qui transformait ses opérations de déconstruction du langage cinématographique en puzzles pour adultes. Encore une fois, les nombreux suppléments (textes, entrevues d'archives avec Frampton) nous rappellent l'utilité d'un véritable travail d'édition. Certains films de Frampton sont sûrement disponibles sur Internet, mais il n'y a pas de meilleur moyen de le découvrir que cette édition (à moins d'une vraie rétrospective en salle, bien sûr!).



129



130



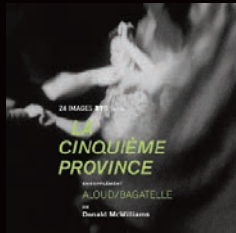
131



132



133



139



140



141



142



143



149



150



151



152



153

# LA COLLECTION DVD 24 images



159

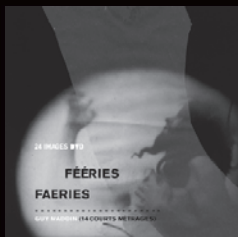
- RÉALISATEUR – Titre Numéro du DVD
- JEREMY PETER ALLEN – Requiem contre un plafond 140
- ROBIN AUBERT – À quelle heure le train pour nulle part 149
- ALBÉRIC AURTENÉCHE – M'ouvrir 152
- CÉLINE BARIL – Barcelone 153 – La fourmi et le volcan 153
- ANDRÉ-LINE BEAUPARLANT – Trois princesses pour Roland 146
- RÉMY BEAUSOLEIL – Sales images 134\*
- ANDRÉ BRASSARD – Françoise Durocher, waitress 148
- HUBERT CARON GUAY – Épopée, l'état du moment 155
- JEAN CHABOT – Sans raison apparente 159
- DENIS CÔTÉ – Nos vies privées 144
- MICHÈLE COURNOYER – La basse cour 129
- JEANNE CRÉPEAU – La beauté du geste 130
- DEFASTEN – Density 1 134\*
- MICHEL DE GAGNÉ – Sales images 134\*
- FRANÇOIS DELISLE – Ruth 156
- LES DREW – La terre est habitée 129
- GEORGES DUFAUX – À votre santé 143
- SOPHIE DUPIJS – Si tu savais Rosalie 147
- GUY ÉDOIN – Les eaux mortes 131
- ANNE ÉMOND – Sophie Lavoie 152
- PIERRE FALARDEAU – Le steak 137
- PASCALLE FERLAND – Adagio pour un gars de bicycle 142
- La défile du général Pringle 142 – Michel Brûlé 142
- La mort de Tarzan 142
- PETER FOLDÈS – La faim 129
- ANDRÉ FORCIER – Night Cap 148
- GUILLAUME FORTIN – Dolores 152
- MICHEL GÉLINAS – Sales images 134\*
- SUZANNE GERVAIS – L'atelier 129
- SERGE GIGUÈRE – Oscar Thiffault 135 – Le roi du drum 151
- MAXIME GIROUX – Les jours 131
- JACQUES GOBBOU – Alias Will James 145
- PHILIPPE GRANDRIEUX – Un lac 160 – Leçon de cinéma de Philippe Grandrieux 160
- PIERRE HÉBERT – Souvenirs de guerre 129 – Seule la main... 134\*
- CHRISTOPHER HINTON – Blackfly 129
- RODRIGUE JEAN – Épopée, l'état du moment 155
- RENÉ JODOIN – Rectangle et rectangles 129



134



135



136



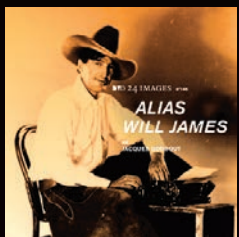
137



138



144



145



146



147



148



154



155



156



157



158



160

- KY NAM LE DUC – West coast Québec 140  
 JEAN-CLAUDE LABRECQUE – Essai à la mille 134\*  
 LUCIE LAMBERT – Précis du quotidien 147  
 ARTHUR LAMOTHE – Bûcherons de la Manouane 132\*  
 SIMON LAVOIE – Une chapelle blanche 131  
 CAROLINE LEAF – La métamorphose de M. Samsa 129  
 JEAN PIERRE LEFEBVRE – Mon amie Pierrette 133  
 JACQUES LEDUC – On est loin du soleil 141  
 KARL LEMIEUX – Western Sunburn 134\* – Passage 152  
 MANON LERICHE – Le steak 137  
 PHILIPPE LESAGE – Pourrons-nous vivre ensemble? 158  
 ARTHUR LIPSETT – Very Nice Very Nice 129  
 GUY MADDIN – The heart of the world 136 – Odilon Redon 136 – Sissy-boy slap-party 136 – Sombria Dolorosa 136 – A trip to the orphanage 136 – Fuseboy 136 – Audition I 136 – Audition II 136 – Rooster workbook 136 – Chimney workbook 136 – Zookeeper workbook 136 – Odin's shield maiden 136 – Nude caboose 136 – Hospital fragment 136  
 PETER METTLER – Picture of Light 157  
 DONALD McWILLIAMS – La cinquième province 139 – Aloud/Bagatelle 139  
 FRANÇOIS MIRON – Hymn to Pan 134\*  
 SOLOMON NAGLER – Untitled 3 (Stone killer) 134\*  
 SAMER NAJARI – Le petit oiseau va sortir 131  
 RAFAËL OUELLET – New Denmark 154  
 HALIMA OUARDIRI – Mokhtar 152  
 FREDÉRIC PELLETIER – L'air de rien 131  
 SÉBASTIEN PILOTE – Dust bowl Ha! Ha! 152  
 KAJ PINDAL – La terre est habitée 129  
 BRETISLAV POJAR – E 129  
 VANYA ROSE – Montréal stories 1944 147  
 NICOLAS ROY – Petit dimanche 131  
 NATHALIE SAINT-PIERRE – Ma voisine danse le ska 150  
 DAÏCHI SAÏTO – « All that rises » 134\*  
 LISA SFRISO – Les adieux 147  
 MARTIN TALBOT – Un homme de main 140  
 PAUL TANA – La Sarrasine 138  
 STÉPHANE THIBAUT – Le beau Jacques 140  
 MARIE-HÉLÈNE TURCOTTE – La formation des nuages 147

\* ÉPUISÉ  
 BON DE COMMANDE EN PAGE 2

Tous les titres sont en version intégrale.

# L'acte fragile du regard

par Marie-Claude Loiseau

LE CINÉMA DE PHILIPPE GRANDRIEUX NOUS plonge depuis toujours dans un monde de sensations. Là où *Sombre* et *La vie nouvelle* nous livraient à une expérience violente, fiévreuse, *Un lac*, le film qui leur succède, apparaît soudainement empreint d'une étrange douceur, bien que non moins chargée de tensions.



ici, la parole se retire davantage encore qu'auparavant pour ne laisser que la proximité absolue du monde qui, au contraire d'un espace abstrait et extérieur, est un lieu vécu qui englobe totalement ceux qui l'habitent. Ce qui anime ici les êtres (un frère et une sœur, leur mère, leur jeune frère et un étranger qui vient les rejoindre dans le lieu isolé où ils vivent), ce n'est pas ce qu'ils disent ou même ce qu'ils font, car ils ne disent et ne font que l'essentiel : couper le bois, manger, dormir, soigner leur cheval, veiller l'un sur l'autre ; ce qui leur insuffle la vie, ce sont les choses alentour, les arbres, la montagne, la calme étendue du lac qui, du fond de leur silence, veillent sur eux et conduisent leur existence. Et, face à cette nature, face aux forces qui la traversent, hommes et bêtes se trouvent liés, comme le signifie ce texte récité par Alexi : « Pareille la mort de l'homme, pareille la mort de la bête. L'âme, une seule. Pas d'homme pour arrêter le vent ».

S'opère ici une fusion entre les êtres, autant qu'entre les êtres et les choses, qui ne laisse pas l'homme indemne, car s'accomplit sans cesse à travers lui comme un accouplement de forces secrètes incandescentes. Un lien puissant unit Alexi à sa sœur Hege, et le jour où il attend sur la berge l'étranger qu'il doit ramener à la maison, quelque chose arrive en lui, s'approche, qui lui arrache un cri. Or ce qui vient, dont nous ne savons rien encore, c'est ce qui va bientôt séparer le frère et la sœur, qui partira avec l'étranger. De ce cri sans voix, on ne perçoit qu'une bouche

béante, tordue d'effroi, sans que l'on sache quelles forces invisibles assaillent Alexi. Francis Bacon disait : « Peindre le cri plutôt que l'horreur », et c'est exactement ce que Grandrieux fait ici. Filmer le cri – ou ce qui n'est en fait qu'une forme noire mouvante – et l'invisible au-delà de lui. Or ce sont encore de telles puissances insondables qu'Alexi affronte lorsque son corps se trouve secoué de convulsions épileptiques, qui le fondent invinciblement à la neige et à la sombre présence de la montagne qui semble alors l'avoir capturé.

Pour Grandrieux, il s'agit donc d'éliminer le sensationnel pour tout faire passer par la sensation, par une présence très forte de chaque chose et de chaque corps – et tout autant par le corps de ceux qui apparaissent à l'écran que par le nôtre, alors que nous éprouvons presque physiquement ce qui nous est donné de voir et d'entendre. Pour cela, il se tient au plus près des visages mais aussi des mains, s'attachant presque également aux uns et aux autres : main sur un visage, dans les cheveux, sur le pelage du cheval, mains qui s'étreignent, mains de l'enfant que l'on lave soigneusement. Toucher, sentir. Dès le premier plan du film, l'œil de la caméra se fixe sur le mouvement des mains d'Alexi qui frappe de sa hache le tronc d'un arbre, puis sur son visage crispé par l'effort. La caméra vibre, respire en quelque sorte, totalement tendue vers l'action accomplie par Alexi, captant ce mouvement vital par une main (celle de Grandrieux qui tient lui-même la caméra) dont on sent à chaque instant la tension

nerveuse. Denis de Rougemont soutenait qu'il faut « penser avec les mains », c'est-à-dire lier la pensée et l'action. Grandrieux, lui, plus encore qu'avec son œil, filme avec les mains et avec tout le corps. Non pas que le regard ne soit pas ici fondamental, mais plutôt qu'il dépend totalement de la main et des pas qui le conduisent. C'est ce que le cinéaste appelle « marcher dans l'image ». Le corps tendu vers son objet, l'acte de regarder se révèle alors tout aussi fragile et instable que la vie de ceux sur lesquels l'œil se pose.

Face à « l'obsolescence de l'homme » (G. Anders) dans notre société technicienne, Grandrieux choisit de revenir au plus près de l'homme et de ce qui fait son essence première, archaïque. Ce qu'il poursuivra dans sa réalisation suivante, *White Epilepsy*, en s'en approchant plus organiquement encore (voir p. 17). Ceux qu'il filme appartiennent bien à l'époque actuelle – même si les signes qui nous l'indiquent sont très peu nombreux – tout en étant de tous les temps et, peut-être également, d'une hypothétique communauté à venir. Ils ont simplement une façon d'être dans le temps et dans l'instant qui les rend intensément vivants. Vivants non pas dans l'action, mais grâce à une sorte de pure présence qui les fait devenir dans la sensation même, l'un par l'autre, l'un pour l'autre.

France, 2008. Ré., scé., image et cadre : Philippe Grandrieux. Mont. : Françoise Tourmen. Son : Guillaume Le Braz. Concept. sonore : Valérie Deloof. Prod. : Catherine Jacques. Int. : Dmitry Kubasov, Natálie Řehořová, Alexey Solonchev. 90 minutes.

# Entretien avec Catherine Jacques, productrice d'*Un lac*

Propos recueillis par Alix Pennequin

CATHERINE JACQUES A COMMENCÉ SA CARRIÈRE EN TANT QUE DIRECTRICE DE PRODUCTION, PUIS PRODUCTRICE exécutive de nombreux films d'auteurs tels que Werner Herzog, Nikita Mikhalkov, Francisco Norden, Valeria Sarmiento, Paulo Rocha. De sa collaboration avec Philippe Grandrieux naîtront trois grands films : *Sombre* (1998), *La vie nouvelle* (2002) et *Un lac* (2008). Plusieurs longs métrages sont actuellement en développement, dont les prochains films de Philippe Grandrieux (*Fièvre*), d'Avid Liongoren, d'Anne Thérone, d'Harold Vasselina et de Wael Noureddine.



UNLAC

**Alix Pennequin :** *Le cinéma de Philippe Grandrieux est reconnu dans le monde entier et compte de nombreux admirateurs, et plus particulièrement chez la jeune génération.*

*Comment expliquez-vous que lors de la sortie des films, les salles soient presque vides ?*

**Catherine Jacques :** Comment voulez-vous que je l'explique ? Les salles sont vides car les gens censés être le public de Philippe ne sont peut-être pas au courant que les films sont en salle. C'est lié au dispositif promotionnel, c'est-à-dire que les distributeurs qui investissent de l'argent pour faire de la publicité, de la promotion, devraient faire en sorte que ça se sache et puis surtout que l'on donne toutes les chances aux films d'exister dans une certaine durée. Aujourd'hui, les choses vont très vite et si l'on n'est pas rentable dans l'immédiat, on est évincé du circuit. Et les films de Philippe

ne sont pas pensés en fonction des lois du marché donc, effectivement, lorsque l'on se confronte à celles-ci, l'écart est évident.

*Qu'entendez-vous par un cinéma qui n'est pas pensé en fonction des lois du marché ?*

Philippe ne fait pas des films en se disant « je vais faire un film qui marche » et je ne pense pas « tiens, je vais produire un film de Philippe qui marche ». Quand on fait des films comme ceux de Philippe on les fait sous le regard de l'éternité. Notre démarche a été de faire des œuvres fidèles au désir de l'artiste, sans se soucier de leur rentabilité, de leur positionnement. On a fait les films dans une immense énergie, une grande joie et une absolue sincérité, certains qu'ils seraient vus par un grand nombre. On a fait à ce jour trois films magnifiques dans la plus grande

liberté et je dirais dans la plus grande simplicité aussi. J'étais tout à fait d'accord avec ça et j'ai produit de cette façon-là. On est vraiment dans une aventure de vie ; on se rencontre, on apprend à se connaître, on apprend à vieillir ensemble. Donc, quand on est aussi libre que ça, la question de remplir la salle, on s'en fout.

*Pourtant, c'est aussi votre rôle...*

La rentabilité, c'est du commerce. Produire n'est pas à la base une démarche commerciale.

*Oui, je suis tout à fait d'accord. D'ailleurs, on se méprend souvent sur le rôle du producteur qui entraverait la liberté du créateur pour des questions de budget et qui n'aurait d'yeux que pour la réussite financière du film. En faisant des films ambitieux tels que ceux de Philippe, vous prenez des risques*

*pour mettre en avant un cinéma que vous aimez. Qu'est-ce que c'est pour vous, produire un film?*

Le rôle d'un producteur, c'est de tenir.

*De tenir face à quoi?*

Face à l'artiste, face à son œuvre qui se constitue. Dans la peinture, il y a les mécènes qui sont là et qui donnent la possibilité aux artistes de s'exprimer pleinement. Alors, c'est moins compliqué puisqu'il faut une toile, des pinceaux et un peu de peinture. Le cinéma nécessite beaucoup plus de moyens. Et donc, c'est plus difficile. Mon rôle à moi est de tenir tout le long. Et je ne regrette pas d'avoir pu le faire et de toujours pouvoir le faire car, en tenant, les choses évoluent, l'œuvre évolue, l'artiste et sa vision du monde évoluent. Et moi aussi j'évolue. J'espère que l'avenir me permettra de penser toujours de cette façon et d'aller pour le coup vers le public non pas dans un souci de rentabilité mais de reconnaissance qui au fond est indispensable à l'artiste et à la productrice, car de cette reconnaissance vient la possibilité du film suivant. Ces trois films, de mon point de vue – et je pense que Philippe sera d'accord –, constituent une première étape. Ils correspondent à une période de notre existence. Ils ont changé ma vie. À présent, il y a une nouvelle ère qui s'ouvre.

*Une ère nouvelle?*

C'est une ère qui va davantage prendre en compte le marché parce que nous sommes prêts aujourd'hui à penser les films de cet endroit. Elle ouvrira le chemin à une nouvelle étape, à un autre mouvement dans son cinéma, un mouvement consacré davantage aux personnages, à la narration, à l'histoire. Les trois premiers films constituent une période dans le travail de Philippe, un triptyque en quelque sorte. Ils sont là et le seront pour l'éternité.

*Vous parlez d'une évolution dans l'œuvre de Philippe et aussi dans votre manière de produire, est-ce que c'est **Fièvre** (le prochain long métrage de Philippe) qui va incarner ce changement?*

Oui, absolument. C'est un long parcours qui nécessite que Philippe et moi soyons en phase. Le film ne peut jaillir qu'à partir du moment où il est accueilli par son metteur en scène et par son producteur.

*Est-ce que vous êtes « en phase »?*

Maintenant oui, on est totalement en phase, mais il a fallu un certain temps pour y parvenir. L'intimité de notre relation au travail, nous ne la vivons pas au même endroit.

*Par rapport aux contraintes liées au budget du film?*

Non, il s'agit plutôt de peurs. Elles ne se réveillent pas pour les mêmes raisons. Philippe est seul face à son œuvre, seul face à la possibilité ou non de réaliser le film qu'il a en lui. Et moi je suis seule face à la décision de soutenir du début à la fin la production de l'œuvre. Et la production, c'est de l'argent. Et l'argent c'est souvent beaucoup d'emmerdes et d'angoisses! Donc il y a un moment où on est comme deux lions en cage et on passe alors par tous les états: états d'amour, de colère, de désamour absolu. Et il faut certainement passer par toutes ces épreuves puisqu'elles enrichissent la suite.

*En fait, développer un film hormis la recherche de financement, c'est trouver l'équilibre, le pouls commun, l'énergie motrice pour la suite...*

Oui, nos cœurs battent à présent à l'unisson, même si nos méthodes sont un peu différentes. C'est là que l'on voit qu'on évolue. Aujourd'hui, le marché a pris le dessus et la question de l'argent doit se poser autrement. On a fait le choix de penser le prochain film avec et dans ces contraintes: se donner la possibilité de le financer et aussi de rendre celui d'après possible. Aussi, cela passe par un scénario extrêmement élaboré sans abîmer le désir initial du film et un casting qui ouvre des avenues sur le marché. Le marché a besoin d'être rassuré, de croire que les ingrédients sont là pour que ça lui rapporte de l'argent. C'est formidable de penser comme ça aussi. C'est une autre expérience, mais nous sommes prêts. On est fort aussi de tout ce que l'on a fait ensemble avant.

*Vous disiez dans une entrevue en 2005 (publiée dans le très beau livre dirigé par Nicole Brenez)<sup>1</sup> ne rencontrer aucune difficulté dans la production de ces films et que vous produisiez ces films de la manière classique, au même titre que n'importe quel autre film (CNC, Arte, Canal +, etc.). Est-ce toujours le cas?*

Plus que jamais. C'est même de plus en plus classique.

*Vous avez la volonté de produire autrement, mais est-ce que finalement, cela ne restreint pas d'une certaine manière la liberté que vous aviez auparavant?*

Pas du tout. La différence aujourd'hui vient de l'expérience. J'ai appris et compris que les films doivent être pensés, réalisés et produits en fonction de l'économie qu'ils seront capables de générer. Bien sûr on ne peut pas savoir à l'avance si un film va marcher ou pas, mais quand même on sait s'il a des chances d'être vendu et de séduire un public plus ou moins large... Les distributeurs aujourd'hui ont une maîtrise de ce genre de choses. Donc plus on a envie ou besoin de moyens qui coûtent cher (du temps, des décors, des équipes, des effets spéciaux), plus il faut se contraindre à aider le film à être vu, vendu et entendu. Et ce choix des moyens du film, personne ne nous l'impose, c'est notre décision. Notre liberté.

*Est-ce que vous diriez que le système de financement français est devenu plus « craintif »?*

Non, il ne prend ni plus ni moins de risques. L'argent aujourd'hui a plus d'importance, encore que... C'est la notion des risques du producteur qui a changé. Avant, il misait son propre argent. Quitte ou double! Aujourd'hui ce n'est plus vraiment le cas. La mise en danger n'est plus la même.

*C'est étonnant de vouloir rendre le cinéma de Philippe plus accessible alors qu'on avait le sentiment qu'il se radicalisait de plus en plus... **Sombre** est très narratif si on le compare à **Un lac**...*

Certainement pas. Il a cherché, expérimenté et souvent trouvé si j'en crois les passions que ses films déclenchent. Son cinéma est montré dans le monde entier. Ses films sont étudiés, copiés. Il ne s'agit pas de modifier le tir mais d'évoluer, de continuer à expérimenter avec toutes les contraintes du système. Notre volonté commune est, dans le prochain film, de raconter une histoire, de partager une émotion forte avec le public, Philippe restant le cinéaste qu'il est, avec sa patte si reconnaissable, et moi la productrice que je suis. Nous avons senti et compris que nous étions un peu trop collés dans ce monde de

la sensation. Il fallait trouver le moyen de créer un écart entre le film et Philippe, entre Philippe et moi, entre la sensation et l'émotion. Jusqu'à maintenant, l'œuvre de Philippe était très axée sur la transmission d'une sensation. Le spectateur est face à lui-même finalement, face à sa propre intimité qui, grâce au film, se met à résonner. Il n'est pas seulement face à un film. Philippe a expérimenté, à travers une façon de filmer, d'éclairer, de cadrer, de sonoriser, de monter, d'étalonner et de tout ce qui fait un film en somme, son propre langage. Montrez-moi un photogramme des films de Grandrieux, et je le reconnaîtrais entre tous.

*Comme pour tous les grands cinéastes...*

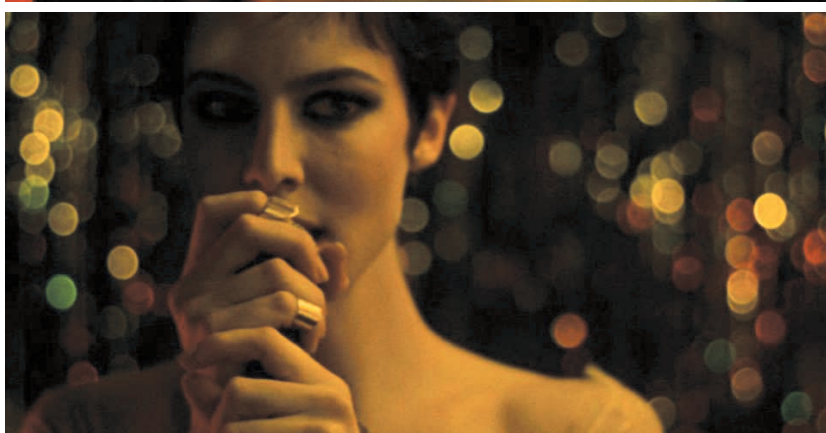
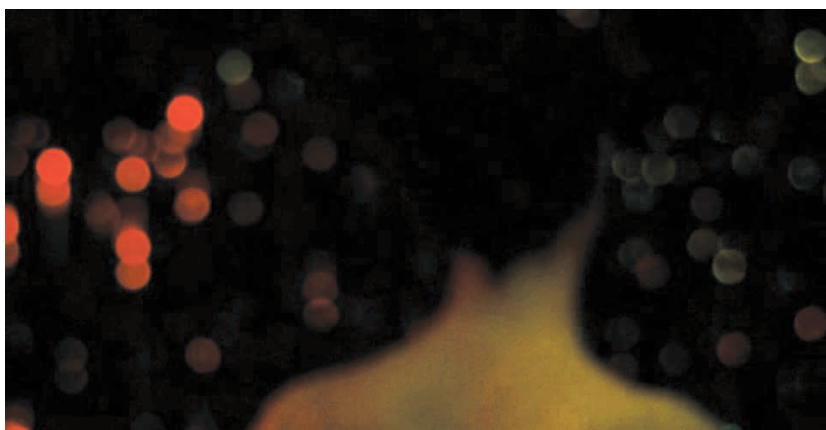
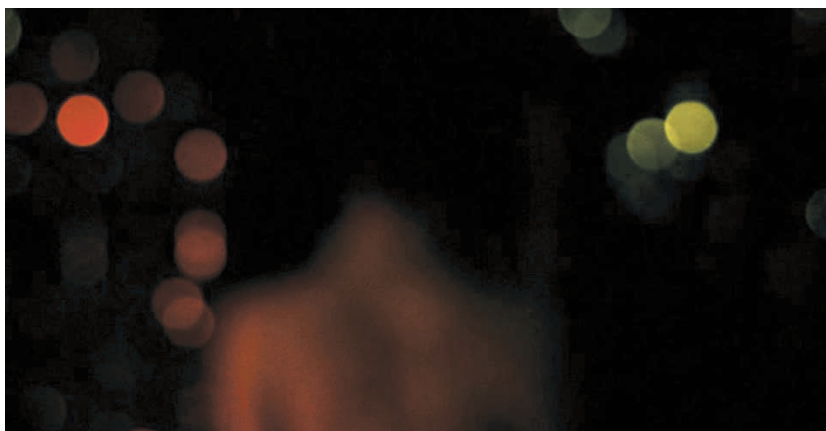
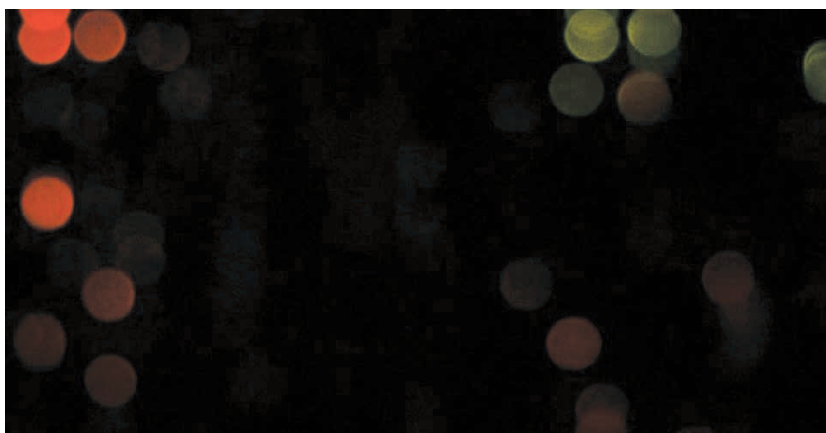
Sans l'ombre d'un doute. Alors voilà. C'est fait, c'est acquis. Philippe c'est aussi un grand cinéphile et notamment un passionné de Kubrick. Je m'interroge beaucoup sur le cinéma de Kubrick. Il a fait venir à lui un public très large. Quelle est la différence? Je pense que cela tient à la narration et à la psychologie des personnages. Ce qui est mis en scène dans les films de Philippe, ce qui est le vecteur du rapport aux spectateurs, ce sont les grandes figures comme dans les contes : l'ogre, le loup, la princesse. Et là, on passe à l'étape du personnage. On a essayé d'envisager le film d'une autre manière. D'où l'arrivée aussi d'un nouveau complice qui amène un œil, un désir, un enthousiasme et une expérience différents. Il travaille avec Philippe depuis presque un an au casting du film mais il ne s'agit pas simplement de trouver les acteurs pour les rôles à distribuer, plutôt de faire évoluer le projet, changer les habitudes, de faire entendre à un autre endroit le film.

*Qui est ce nouveau complice?*

Philippe Elkoubi. C'est une espèce de triangle cette fois-ci et le film coule dans les veines de trois personnes.

*Alors, ce serait d'ouvrir le cinéma de Philippe vers un public plus large?*

Je dirais plutôt d'ouvrir notre expérience. Bien sûr que j'aimerais produire des films que les gens feraient la queue pour aller voir. Mais je ne vais pas, et je ne peux pas, penser un film pour plaire. Seulement la question de la reconnaissance est importante. Quand je débutais, je rêvais de paillettes, d'honneurs, de monter les marches à Cannes, mais pas pour rien : pour des films qui en valent la peine. Je trouve le cinéma de Philippe extraordinaire et si on arrivait à cela, ce serait merveilleux. Après, on peut prendre des coups, mais je n'ai pas peur des coups si je suis sûre de moi.



LA VIE NOUVELLE (2002)

*Justement, pourquoi le cinéma de Philippe divise-t-il autant le public entre d'un côté l'émerveillement et de l'autre l'abjection?*

C'est souvent le cas pour les grandes œuvres, non?

*Ce n'est certainement pas un cinéma de l'oubli puisque Philippe réanime notre moi, notre individualité. Vous disiez que dans les films de Philippe, le spectateur est face à lui-même...*

Oui, ils vous mettent en rapport avec votre intimité, avec votre vérité. Ce n'est pas un cinéma-réalité. Ce sont des films qui sont purement transmetteurs de sensations. Une amie très proche a vu **Sombre** à sa sortie. Elle m'a dit: «écoute Catherine, c'est un film magnifique, mais je ne veux pas le voir. Je suis sortie avant la fin car il risque de réveiller en moi quelque chose que j'ai décidé d'éteindre», et c'était très probablement lié à sa vie de femme. C'est ce que j'entends par la vérité de notre propre intimité. C'est ce que l'on n'oserait même pas dire tout haut, seul dans sa chambre. Les films de Philippe viennent nous chercher à cet endroit-là. Ils nous le font justement ressentir. Alors, les réactions, elles, sont à la hauteur de la force de cette émotion-là.

*On dit souvent que le cinéma de Philippe est un cinéma élitiste, d'intellectuels... Que répondez-vous à ça?*

Franchement, je m'en fiche. Ceux qui disent, ceux qui pensent, ceux qui détestent... Un jour, tout ce monde-là n'existera plus mais les films, eux, resteront.

*Les films de Philippe sont donc des films pour l'éternité?*

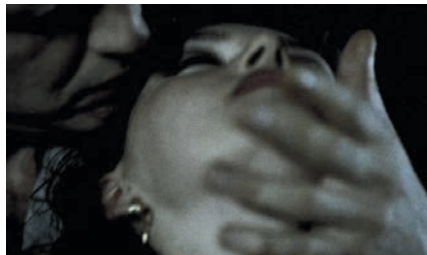
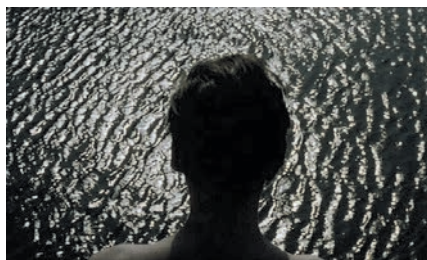
Ils le sont déjà. Et personne ne peut se contredire là-dessus, même ceux qui les détestent. Ce sont des films qui nous imprègnent, qui nous marquent...

*Pensez-vous que les films de Philippe ont renouvelé le cinéma?*

En tout cas, je retrouve – et tant mieux – beaucoup de traces de son cinéma dans de nombreux films aujourd'hui. C'est le propre d'une grande œuvre, sa manière de perdurer, de continuer à vivre...

*Parlez-nous de votre première rencontre avec Philippe Grandrieux. Comment êtes-vous tombée sous le charme du projet **Sombre**?*

Ça ne s'est pas vraiment passé comme ça. À l'époque, j'étais sur d'autres projets. Un homme à peine plus âgé que moi souhaite me soumettre un projet, il avait l'air d'un éternel étudiant, très doux, très attentif et très séduisant... Il me donne de nombreuses directives et dit qu'il doit partir pour Sarajevo. À l'écouter, j'avais l'impression qu'il n'allait jamais revenir... C'est ça que j'ai aimé avec Philippe, je l'ai choisi mais avant tout IL m'a choisie, et pour un producteur, être choisie ça vous donne des ailes. Quand on parle avec Philippe de notre première rencontre, on pense qu'il n'y a pas grand-chose à en dire, que c'était au-delà de nous. Il cherchait la personne juste pour faire son film. Il avait déjà l'avance sur recettes et pratiquement la coproduction d'Arte. En fait, il m'a lancé une balle, et je la lui ai renvoyée d'une manière qui lui a plu.



SOMBRE (1998)

*Et le scénario de **Sombre**? Une écriture particulière...*

Non, c'était un scénario d'une forme extrêmement classique. Il ne l'avait pas écrit seul. Il était accompagné de coscénaristes (Sophie Fillières et Pierre Hodgson) avec qui il avait travaillé les dialogues... C'était très classique. Il y avait même la police à la fin qui venait arrêter le tueur. C'est totalement inimaginable aujourd'hui quand on connaît son œuvre, quand on connaît le film. D'ailleurs, ces pages ont été arrachées au moment où Arte a décidé de coproduire le film, car cela importait peu. Le film n'était pas situé à ce niveau-là. C'était tout de même impressionnant, un scénario qui met en scène un tueur de femmes pour qui l'on ressent une forme d'empathie. En plaisantant, on dit que ce sont nos névroses respectives qui se sont rencontrées.

*Et c'est là que la rencontre s'est faite?*

Oui, nos névroses étaient faites pour travailler ensemble. Je n'étais pas sûre de bien comprendre tout ce qu'il me disait quand il parlait de la manière dont il allait filmer. Il me disait: «la lumière viendra de la terre noire»... À ce moment-là, je n'avais aucune idée de ce que cela signifiait. J'étais restée sur ce que j'avais lu, alors la forme dans laquelle il allait construire cette histoire m'échappait totalement. Maintenant, évidemment, j'ai appris à comprendre son langage (*rites*). J'ai écouté mon intuition et je l'ai laissé diriger complètement les opérations.

*Comment décririez-vous votre relation avec le cinéma?*

J'aime le cinéma et j'aime aimer le cinéma. Je suis très en colère quand je n'aime pas un film. Quand vous sortez d'une projection et que vous êtes bouleversée par le film que vous venez de voir, vos pieds ne touchent plus le sol; c'est comme votre premier amour, vous vous sentez unique. Et ça, ça vaut le coup, non?

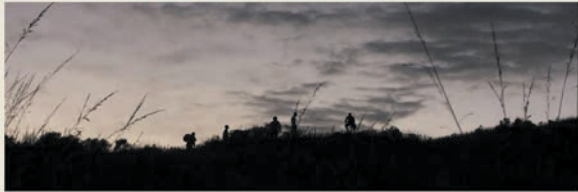
*Une histoire d'amour au final...*

Une histoire de vie. 🇩🇪

1. Nicole Brenez, *La vie nouvelle, nouvelle vision*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 204-205.

Alix Pennequin est une jeune cinéaste indépendante.

Cet entretien est paru sur le site de la revue électronique *Hors Champ*, qui consacrait un dossier à l'œuvre de Philippe Grandrieux à l'occasion de la rétrospective qui s'est tenue à la Cinémathèque québécoise en octobre dernier.



# BILAN 2012

COSMOPOLIS / David Cronenberg  
LEVIATHAN / Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel  
LOS SALVAJES / Alejandro Fadel THE MASTER / Paul Thomas Anderson  
TABU / Miguel Gomes VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU / Alain Resnais  
HOLY MOTORS / Leos Carax BEASTS OF THE SOUTHERN WILD / Benh Zeitlin

# NOS 10 FILMS DE 2012

Pouvaient être retenus tous les films (courts ou longs métrages) présentés au Québec en 2012, soit à l'occasion d'une sortie en salle, d'une projection lors d'un festival ou d'une sortie DVD dans le cas où le film n'a pas connu de présentation locale en salle. Les films présentés dans un festival l'an dernier, mais qui ont connu une sortie en salle en 2012, ont aussi été considérés.

## SERGE ABIAAD

**Amour** de Michael Haneke / **Holy Motors** de Leos Carax / **White Epilepsy** de Philippe Grandrieux / **74 (La reconstitution d'une lutte)** de Rania et Raed Rafei / **Tabu** de Miguel Gomes / **Paradis : amour** d'Ulrich Seidl / **11.25 Le jour où Mishima a choisi son destin** de Koji Wakamatsu / **After Lucia** de Michel Franco / **Blinding** de Steve Sanguedolce / **Post tenebras lux** de Carlos Reygadas

*Amour* pour la désillusion de l'amour comme conquérant absolu. *Holy Motors* pour le grand retour de l'enfant prodige. *White Epilepsy* pour la transfiguration du conte édenique. *74* pour donner l'exemple à *Insurgence*. *Tabu* pour son beau clin d'œil expressionniste. *Paradis : amour* pour l'évocation réussie de l'enfer terrestre. Le Wakamatsu pour son iconoclasme éternel. *After Lucia* pour sa force tranquille, *Blinding* pour son exploration narrative. *Post tenebras lux* pour la beauté insaisissable des plans et le dynamisme fuyant du film.

## BRUNO DEQUEN

**The Act of Killing** de Joshua Oppenheimer, Christine Cynn et autres anonymes / **Beasts of the Southern Wild** de Benh Zeitlin / **Bestiaire** de Denis Côté / **Holy Motors** de Leos Carax / **Il était une fois en Anatolie** de Nuri Bilge Ceylan / **Leviathan** de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel / **The Master** de Paul Thomas Anderson / **Matthew's Laws** de Marc Schmidt / **Oh Willy** d'Emma de Swaef et Marc Roels / **Tabu** de Miguel Gomes

Si 2011 fut marquée par la domination d'œuvres monumentales de cinéastes reconnus, 2012 a été l'année des découvertes et de la consécration de « jeunes » talents : de l'audace lyrique démontrée par Zeitlin et Gomes à la reconnaissance d'un duo de cinéastes universitaires (Castaing-Taylor et Paravel) qui redéfinissent les possibilités du documentaire. Avec seulement deux créateurs qui viennent à peine de dépasser les 50 ans sur la liste, l'avenir du cinéma n'est pas en danger !

## APOLLINE CARON-OTTAVI

**Beasts of the Southern Wild** de Benh Zeitlin / **Bestiaire** de Denis Côté / **Cosmopolis** de David Cronenberg / **Leviathan** de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel / **The Master** de Paul Thomas Anderson / **Matthew's Laws** de Marc Schmidt / **The Patron Saints** de Brian M. Cassidy et Melanie Shatzky / **Pieces and Love All to Hell** de Dominic Gagnon / **Los salvajes** de Alejandro Fadel / **Tabu** de Miguel Gomes

Parce que ce sont des films qui vont jusqu'au bout d'eux-mêmes et repoussent leurs limites jusqu'à l'épuisement, des films que l'on peut d'ailleurs revoir et revoir tant on n'a de cesse de les explorer. Parce qu'ils ouvrent des voies sans nous dicter la route à suivre, conservant leurs ambiguïtés et leurs paradoxes, et que ce sont des films fascinants, miraculeux et terrifiants chacun à leur façon, de ceux dont on ne peut faire la véritable expérience que dans une salle de cinéma.

## ROBERT DAUDELIN

(en ordre alphabétique)

**Les adieux à la reine** de Benoît Jacquot / **Le cheval de Turin** de Béla Tarr / **Ici et là-bas** d'Antonio Mendez Esparza / **Il était une fois en Anatolie** de Nuri Bilge Ceylan / **The Master** de Paul Thomas Anderson / **Stories We Tell** de Sarah Polley / **Sur le rivage du monde** de Sylvain L'Espérance / **Triptyque 2** de Pierre Hébert / **Un amour de jeunesse** de Mia Hansen-Love / **Vous n'avez encore rien vu** d'Alain Resnais

La mort a souvent été présente dans l'œuvre si riche d'Alain Resnais : *L'amour à mort*, bien sûr, mais aussi, moins explicitement mais tout aussi pertinemment, *La guerre est finie*, *Mélo*, bien entendu *Les herbes folles*, et même *L'année dernière à Marienbad*. Mais jamais n'a-t-elle été interpellée aussi directement que dans *Vous n'avez encore rien vu*. Ce film tragique où l'on rit souvent est une œuvre d'une liberté que seule la sagesse du grand âge peut sans doute permettre. Film bouleversant d'un maître qui ne cesse de nous éblouir, il échappe à toute classification, à toute liste : c'est l'ovni qui permet tous les espoirs.

## HELEN FARADJI

**Beasts of the Southern Wild** de Benh Zeitlin / **The Master** de Paul Thomas Anderson / **Cosmopolis** de David Cronenberg / **Au-delà des collines** de Cristian Mungiu / **Les 5 premières minutes de Post tenebras lux** de Carlos Reygadas / **We Need to Talk About Kevin** de Lynne Ramsay / **Killing Them Softly** d'Andrew Dominik / **Habemus papam** de Nanni Moretti / La séquence chantée avec Kylie Minogue dans **Holy Motors** de Leos Carax / **Orléans** de Virgil Vernier

Établir un « top 10 » sans avoir vu *Django Unchained* ? Les échéances sont ainsi faites... En attendant, restera de cette année cinéma une atmosphère suffocante et crépusculaire. La famille, la religion, la finance, et même le cinéma... sous le regard de cinéastes désespérés, rien n'aura résisté. Sauf peut-être une petite fille, dont le regard noir et fiévreux lançait au monde le défi d'être à la hauteur de ses rêves. Il en faut parfois peu pour croire encore à des lendemains qui chantent.

**PHILIPPE GAJAN**

**11.25 Le jour où Mishima a choisi son destin** de Koji Wakamatsu / **Beasts of The Southern Wild** de Benh Zeitlin / **Eden's Ark** de Marcelo Felix / **Globodrome** de Gwenola Wagon / **Holy Motors** de Leos Carax / **Lacan Palestine** de Mike Hoolboom / **Leviathan** de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel / **Pieces and Love All to Hell** de Dominic Gagnon / **Post tenebras lux** de Carlos Reygadas / **Vous n'avez encore rien vu** d'Alain Resnais

Non pas les dix meilleurs films de l'année, mais dix quêtes, dix mystères. Dix expériences ambitieuses dont on ne sort pas indemne, de celles qui vous changent à jamais: par les réflexions qu'elles font naître, par les correspondances qu'elles établissent, par les stratégies mises en œuvre pour penser le monde, l'histoire, l'homme... Des images arrachées au réel, brutalement, des images d'archives ou encore des images prélevées à même Internet. Le cinéma s'invente encore et toujours.

**MARCEL JEAN**

**11.25 Le jour où Mishima a choisi son destin** de Koji Wakamatsu / **Alois Nebel** de Tomas Lunak / **Bestiaire** de Denis Côté / **Edmond était un âne** de Franck Dion / **Le grand ailleurs et le petit ici** de Michèle Lemieux / **In Another Country** de Hong Sangsoo / **Leviathan** de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel / **The Master** de Paul Thomas Anderson / **Moonrise Kingdom** de Wes Anderson / **Vous n'avez encore rien vu** d'Alain Resnais

Jamais je n'ai autant eu l'impression – globale – que le cinéma était un lieu propice à la philosophie. Autant Denis Côté que Véréna Paravel et Lucien Castaing-Taylor me laissent une place pour méditer leurs films, autant Hong Sangsoo et Michèle Lemieux qu'Alain Resnais et Wes Anderson m'aident à penser le monde, autant Koji Wakamatsu, Tomas Lunak, Franck Dion que Paul Thomas Anderson m'aident à saisir l'altérité. Ici et là plus de questions que de certitudes.

**MARIE-CLAUDE LOISELLE**

**Le cheval de Turin** de Béla Tarr / **White Epilepsy** de Philippe Grandrieux / **Leviathan** de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel / **Eden's Ark** de Marcelo Felix / **74 (La reconstitution d'une lutte)** de Rania et Raed Rafei / **Los salvajes** d'Alejandro Fadel / **La mise à l'aveugle** de Simon Galiero / **5 Broken Cameras** d'Emad Burnat et Guy Davidi / le premier tiers de **Cosmopolis** de David Cronenberg / la séquence des zèbres de **Bestiaire** de Denis Côté (ou l'enfer carcéral saisi par l'abstraction).

Mettre non pas le récit, mais l'acte même de filmer, de regarder, d'approcher une part secrète du monde et de l'homme à l'origine d'une image, en tant qu'enjeux majeurs du cinéma aujourd'hui. Chercher au-delà des formes usées du cinéma une manière de le prendre à bras-le-corps, de façon franche, incisive, pour que quelque chose de notre monde se révèle. Cela est indéniable face au **Cheval de Turin** ou **Leviathan**, mais vrai aussi pour **5 Broken Cameras**, qui laisse s'affronter film de famille, plongée dans la violence d'une Palestine assiégée et la sourde mélancolie de sa voix off. Dix façons de plonger au cœur du monde.

**GÉRARD GRUGEAU**

**Holy Motors** de Leos Carax / **Vous n'avez encore rien vu** d'Alain Resnais / **Cosmopolis** de David Cronenberg / **Tabu** de Miguel Gomes / **Los salvajes** d'Alejandro Fadel / **Leviathan** de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel / **Sur le rivage du monde** de Sylvain L'Espérance / **74 (La reconstitution d'une lutte)** de Rania et Raed Rafei / **La mise à l'aveugle** de Simon Galiero / **Être là** de Régis Sauder

Peu de grands noms (Resnais, Carax, Rosenberg), mais plutôt l'appel de cinéastes de la marge aux propositions esthétiques audacieuses (Miguel Gomes, Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel) ou la présence d'arpenteurs du réel qui questionnent l'état de notre monde (Sylvain L'Espérance, Régis Sauder). Sans oublier le retour stimulant du cinéma social et ti-pop au Québec (Simon Galiero) et la découverte de nouveaux talents au chevet d'une jeunesse délaissée (Alejandro Fadel) ou engagée qui revisite l'histoire et notre devenir révolutionnaire (Rania et Raed Rafei).

**ANDRÉ ROY**

(par ordre alphabétique)  
**Camion** de Rafaël Ouellet / **Cosmopolis** de David Cronenberg / **L'été de Giacomo** d'Alessandro Comodin / **In Another Country** de Hong Sangsoo / **Keep the Lights On** d'Ira Sachs / **The Last Time I Saw Macao** de João Pedro Rodrigues et João Rui Guerra de Mata / **Moonrise Kingdom** de Wes Anderson / **Los salvajes** d'Alejandro Fadel / **Sur le rivage du monde** de Sylvain L'Espérance / **Vous n'avez encore rien vu** d'Alain Resnais

La continuité sans la répétition, tel est le point commun de ces œuvres (sauf pour le Mexicain et l'Italien, avec leur premier long métrage, des révélations). Deux choses: le corps (sauf chez les deux Portugais où c'est le paysage qui se fait corps), palpable, physique, à l'érotisme distrait (et distrayant comme le Coréen), et des plans tendus, composés comme des tableaux, beaux sans afféterie. Et l'empathie surtout qui se dégage de ces films, qui ne va pourtant pas sans cruauté dans le regard et le propos. Humaine grandeur.

# Éloge du naturalisme magique ou le réenchantement du monde

RÉHABILITER *POST TENEBRAS LUX*

par Philippe Gajan

« Il est difficile d'atteindre à la pureté de l'image-pulsion, et surtout d'y rester, d'y trouver l'ouverture et la créativité suffisantes. On appelle naturalistes les grands auteurs qui le firent. »<sup>1</sup>



ONCLE BOONMEE, CELUI QUI SE SOUVIENT DE SES VIES ANTÉRIEURES d'Apichatpong Weerasethakul

« **S**oit une maison, un pays, une région. Ce sont des milieux réels d'actualisation, géographiques et sociaux. Mais on dirait que, tout ou partie, ils communiquent du dedans avec des mondes originaires [...] Le monde originaire est [...] à la fois commencement radical et fin absolue. [...] Ainsi, c'est un monde d'une violence très spéciale (à certains égards, c'est le mal radical); mais il a le mérite de faire surgir une image originaire du temps, avec le début, la fin, et la pente, toute la cruauté de Chronos». Voici comment Gilles Deleuze décrivait l'image-pulsion dans son célèbre *L'image-mouvement*. Il poursuivait, plus loin: «C'est le naturalisme. Il ne s'oppose pas au réalisme, mais au contraire il en accentue les traits en les prolongeant dans un surréalisme particulier.»<sup>2</sup>. Voilà... Voilà comment dans un même texte embrasser les grands films de fin du (d'un) monde de 2011 et de 2012, celui de Lars von Trier (*Melancholia* et l'abri que Justine construit à la fin), de Malick (*The Tree of Life* et son purgatoire, le cosmos, le monde des dinosaures), de Dumont (le village de *Hors Satan*,

et de 2012, de Carlos Reygadas (*Post tenebras lux* et son jardin d'Éden sous forme de prologue), de Benh Zeitlin (*Beasts of the Southern Wild* et sa forêt originelle), *Los salvajes* (la pampa dans laquelle se déroule cette équipée sauvage) ou encore, pourquoi pas, *Leviathan*. Dans tous ces films, une correspondance s'établit entre monde réel et monde originaire. Dans tous ces films, cette correspondance crée un flux entre les deux mondes.

Cette histoire (cette filiation ou peut-être ce courant), on pourrait peut-être la faire débiter en 2010. Cette année-là, les fantômes de Weerasethakul nous avaient avertis. Ils semblaient bien seuls, ils prenaient un peu l'intelligentsia cannoise par surprise en raflant la Palme d'or. Depuis, ils semblent surgir de partout. Pourtant, à bien y réfléchir, ce nouveau chapitre du naturalisme au cinéma n'a pas commencé avec la trilogie d'Apichatpong Weerasethakul (*Blissfully Yours*, *Tropical Malady* et, bien sûr, le fameux *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*). Entre Losey (le dernier des grands tenants du naturalisme cité par Deleuze, à la suite de von Stroheim et de Buñuel) et Weerasethakul, il faudrait

citer toute l'œuvre de Grandrieux à commencer par *Sombre* et l'on se souvient combien ce film avait constitué un choc en 1999, ou encore *Un lac*, autre grand film crépusculaire.

Mais reprenons : au début des années 2000, le cinéma d'auteur est critiqué de toute part notamment en raison de ses piètres résultats en salle. L'appellation « films de festival » naît alors sous la plume d'un journaliste du *Monde diplomatique* qui fustige ces réalisateurs coupables selon lui de ne plus penser à leur public et qui n'en ont que pour des recettes qui leur ouvrent les portes des festivals, Cannes en premier lieu. Quelques années plus tard, *Post tenebras lux*, le nouveau film de Carlos Reygadas, est victime à son tour du même traitement. Le film est hué, son réalisateur conspué, une partie de la critique hurle au loup « arty ». Le film remportera malgré tout le Prix du jury, ajoutant encore au bruit ambiant. Que lui reproche-t-on au juste ? Une certaine confusion dans le déroulement du récit, des zones d'ombre, des images-chocs, provocantes, vaines en apparence... Pourtant, si l'on veut bien considérer l'existence (et ce, dans toute l'œuvre de Reygadas) d'un monde originaire révélé par des images-pulsions, alors le récit change de registre. Pulsions sexuelles (la séquence échangiste), pulsion de mort (l'arrachement de la tête), pulsions bestiales (la réunion familiale ou encore la séquence de rugby en guise de postface)... Plus qu'un conte à saveur rousseauiste (l'homme naît bon, c'est la société qui le corrompt), illustré par ce prologue lumineux sur l'enfance et l'arrivée subséquente du diable annoncé par l'orage initial, le film nous entraîne dans une chronique réaliste au sein d'une famille bourgeoise établie à la campagne, cernée, hantée (d'où la diffraction de l'image sur les bords du cadre) par un monde originaire qui tente de « surgir ». Les séquences qui mettent en scène les pulsions sont alors comme autant d'interstices, de « passages » entre ce monde et le monde originaire, celui du mal absolu, ou encore comme l'exprime Deleuze, des « morceaux » arrachés à ce monde. À son contact l'homme se trouve réinvesti par sa véritable



POST TENEBRAS LUX de Carlos Reygadas

nature, celle d'une bête humaine. On peut penser à Zola bien sûr, père du naturalisme en littérature. On peut d'autant plus y penser que Reygadas, à l'instar du grand écrivain, construit toute son œuvre selon ce procédé et investit à chaque fois des milieux de vie différents<sup>3</sup>. Dans *Japón*, l'homme qui se réfugie dans un canyon

entre ciel et terre, monde originaire s'il en est, vient également affronter sa nature pulsionnelle : pulsion de mort versus pulsion de vie, pulsion sexuelle..., toutes ces énergies qui semblent sourdre de cet univers parallèle. Plus expérimental dans sa forme, *Post tenebras lux* veut cerner au plus près les qualités sensorielles propres à cet échange entre les deux mondes. La chronologie du récit est dès lors accessoire, car le surgissement du monde originaire au moyen de ces images-pulsions vient ajouter une dimension au récit qui « s'ouvre » alors à un hors-champ démesuré, infini, qui vient se déverser dans le réel, à moins qu'il ne s'en empare.

Dans les cas qui nous occupent, l'image-pulsion ne semble pas n'être qu'un trait d'union entre l'image-affection et l'image-action, subordonnée à une durée comme le suggère Deleuze. Image arrachée au monde originaire, elle est donc également une image-temps, plus profonde, à la fois « coupe immobile » et instant d'éternité. Que l'homme soit confronté à la nature ou à sa propre nature, le naturalisme, ici, a des accents métaphysiques (plus que religieux). Le monde originaire est bien celui des causes premières et n'est plus lié à une chronologie des faits. Chez Malick (ou chez Zeitlin), la durée du récit s'inscrit dans un grand tout cosmologique ; chez Reygadas, le récit est « perturbé », comme disloqué par l'irruption des pulsions. Mais dans les deux cas, la chronique familiale atteint des sommets inégalés. La mort et le mal rôdent et viennent contaminer le réel. Ces cinéastes mettent donc en œuvre l'inscription du contemporain dans une histoire immémoriale et, ce faisant, lui redonnent une épaisseur, rompant avec la description unidimensionnelle (et chronologique, c'est-à-dire soumise à l'enchaînement de cause à effet) que nous réserve généralement le cinéma actuel.

Dans un article plus ancien<sup>4</sup>, les noms de Buñuel, de Dumont et de Reygadas étaient déjà associés aux concepts de grotesque, de bestialité et d'absence d'humanisme, voire d'humanité. Certes, joindre Malick et ses héritiers (Jeff Nichols, Benh Zeitlin) ou même Weerasethakul à cette liste paraît de prime abord impossible, tant ces derniers semblent davantage tournés vers la lumière que vers les ténèbres. Pourtant, la saturation par le mal est palpable également chez eux (par exemple, la guerre civile en Thaïlande). Le mal est le hors-champ par excellence, une sorte de virus qui vient faire vaciller l'équilibre du moment. Impalpable, parfois invisible, il est néanmoins toujours tapi dans l'ombre. Il est intéressant de noter que ce hors-champ est culturel, signe de l'appartenance de ces cinéastes à des sphères géographiques variées (Amérique du Nord, Asie, Europe, Amérique latine) et nous renvoient à des traditions propres à chacune (par exemple le conte paysan du Dumont de *Hors Satan* ou, bien sûr, le culte des ancêtres chez Weerasethakul).

C'est d'ailleurs cette irruption de plus en plus prégnante du surnaturel dans le naturalisme qui nous pousse à y accoler l'adjectif magique. Comme chez Dumont (le sorcier de *Hors Satan* ou même le survenant de *Hadewijch*), chez Malick (les dinosaures) et Zeitlin (les aurochs), le diable chez Reygadas, la planète Melancholia et l'abri chamanique chez von Trier, les fantômes de Weerasethakul sont des figures en prise directe sur l'autre monde, ce monde originaire dont ces cinéastes sont dès lors les passeurs. Cette figure du passeur est somme toute assez nouvelle dans le cinéma naturaliste, en tout cas dans sa dimension révélée, et renforce l'esthétique fantastique dans laquelle baigne de plus en plus ce cinéma. Cette aura magique



HORS SATAN de Bruno Dumont

a pris de l'ampleur ces dernières années comme antidote à l'appauvrissement du réel.

Car le naturalisme magique réenchante le monde. Il lui insuffle mystère et profondeur. Ambitieux, il est l'apanage des maîtres, des visionnaires qui tentent d'en affronter toute la complexité. Plutôt que d'en passer par l'épuisement du genre, comme on peut par exemple l'observer dans le cinéma hollywoodien contemporain en prise avec ses histoires revisitées *ad nauseam* (*Batman*, *Spiderman*, etc.), les naturalistes misent plutôt sur le récit de l'épuisement du monde (jusqu'à son anéantissement parfois), ce qui, paradoxalement,

enrichit leur cinéma en lui donnant une envergure bien supérieure, une hauteur salutaire. Et si le naturalisme magique réenchanta le cinéma? ■

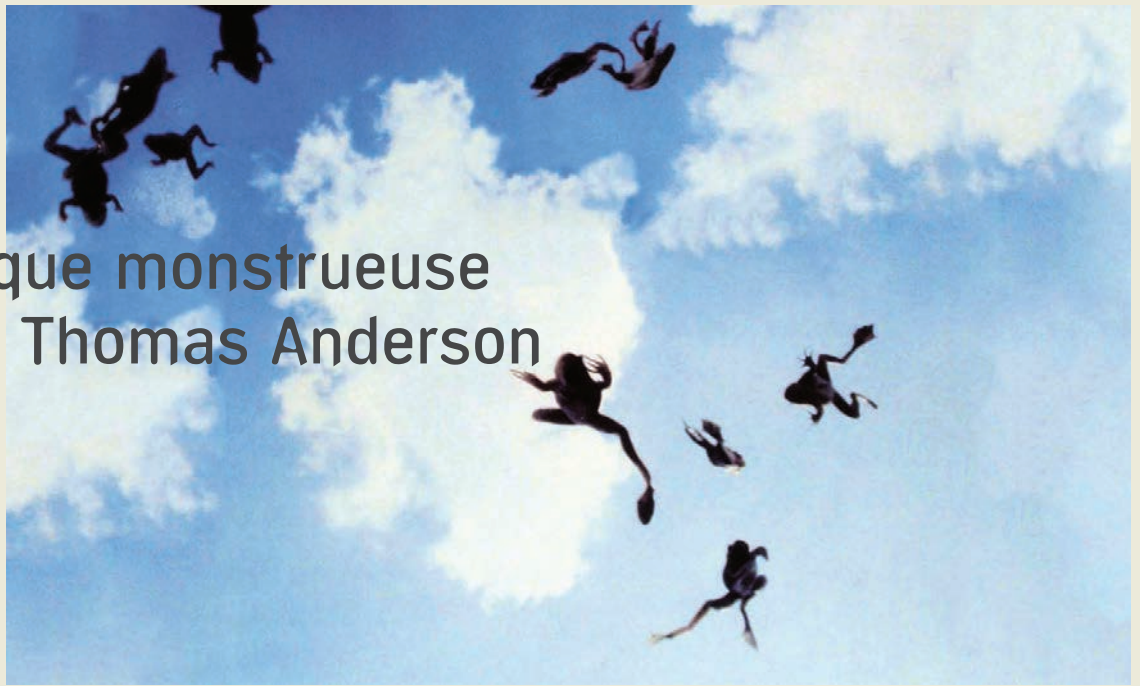
1. *L'Image-mouvement*, Gilles Deleuze, Éditions de Minuit, 1983, «De l'affect à l'action: l'image-pulsion», p. 173 à 195
2. *Idem.*
3. Voir Gilles Deleuze, *idem.* p. 175. «Le naturalisme en littérature, c'est essentiellement Zola: C'est lui qui a l'idée de doubler les milieux réels avec des mondes originaires. Dans chacun de ses livres, il décrit un milieu précis, mais aussi il l'épuise et le rend au monde originaire: c'est de cette source supérieure que vient sa force de description réaliste.»
4. «L'impuissance et le sexe: Le posthumanisme du nouveau cinéma mexicain», *24 images*, N° 128, Sept. 2006, p. 36-37 <http://id.erudit.org/iderudit/10092ac>.

#### QUELQUES FILMS-JALONS DU CINÉMA NATURALISTE CONTEMPORAIN

- |  |  |
|--|--|
| 1973 <i>Badlands</i> de Terrence Malick                  | 2006 <i>Flandres</i> de Bruno Dumont   |
| 1996 <i>Breaking the Waves</i> de Lars von Trier         | 2007 <i>Lumière silencieuse</i> de Carlos Reygadas   |
| 1998 <i>The Thin Red Line</i> de Terrence Malick         | 2008 <i>Delta</i> de Kornél Mundruczó  |
| 1999 <i>L'humanité</i> de Bruno Dumont                   | 2008 <i>Un lac</i> de Philippe Grandrieux  |
| 1999 <i>Sombre</i> de Philippe Grandrieux                | 2009 <i>Antichrist</i> de Lars von Trier   |
| 2000 <i>O fantasma</i> de Joao Pedro Rodriguez           | 2009 <i>Hadewijch</i> de Bruno Dumont  |
| 2002 <i>Japón</i> de Carlos Reygadas                     | 2010 <i>Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures</i> d'Apichatpong Weerasethakul |
| 2002 <i>La vie nouvelle</i> de Philippe Grandrieux       | 2011 <i>The Tree of Life</i> de Terrence Malick  |
| 2002 <i>Blissfully Yours</i> d'Apichatpong Weerasethakul | 2011 <i>Melancholia</i> de Lars von Trier  |
| 2003 <i>Dogville</i> de Lars von Trier                   | 2011 <i>Hors Satan</i> de Bruno Dumont   |
| 2003 <i>Twentynine Palms</i> de Bruno Dumont             | 2011 <i>Le cheval de Turin</i> de Béla Tarr  |
| 2004 <i>Tropical Malady</i> d'Apichatpong Weerasethakul  | 2012 <i>Post tenebras lux</i> de Carlos Reygadas   |
| 2005 <i>The New World</i> de Terrence Malick             | 2012 <i>Beasts of the Southern Wild</i> de Benh Zeitlin  |
| 2005 <i>Batalla en el cielo</i> de Carlos Reygadas       | 2012 <i>Muds</i> de Jeff Nichols   |
| 2005 <i>Johanna</i> de Kornél Mundruczó                  | 2012 <i>Los salvajes</i> de Alejandro Fadel  |

# L'Amérique monstrueuse de Paul Thomas Anderson

par Bruno Dequen



MAGNOLIA (1999)

Cette année, peu de films ont fait couler autant d'encre avant même leur sortie que le dernier opus de Paul Thomas Anderson. Quatre ans après *There Will Be Blood*, le retour de l'enfant prodige américain était particulièrement attendu puisque *The Master* était ouvertement inspiré de la vie de L. Ron Hubbard, fondateur de la Scientologie. Loin d'avoir déçu, le film a été acclamé par la critique. Le respect quasi universel dont jouit ce film est d'autant plus remarquable qu'il a pris les attentes à contre-pied. Outre le fait qu'il n'est pas le brûlot anti-scientologie que certains attendaient, il semble susciter chez les critiques autant d'admiration (pour sa mise en scène et ses performances d'acteurs) que d'incompréhension.<sup>1</sup> À l'opposé d'un *There Will Be Blood* qui affichait ouvertement son discours allégorique sur les rapports entre capitalisme sauvage et religion comme fondements de la société américaine moderne, *The Master* échappe de prime abord à toute signification évidente. De quoi parle donc ce film ? Pour y répondre, il faut retourner aux sources de l'œuvre d'Anderson.

La carrière de Paul Thomas Anderson se divise désormais en deux temps. Ses trois

premiers films (*Hard Eight*, *Boogie Nights* et *Magnolia*) proposent des récits multiples situés dans un Los Angeles que le cinéaste connaît bien. Très influencées par les prouesses de caméra de Martin Scorsese et l'ampleur du regard sociologique de Robert Altman, ces fresques urbaines témoignent d'un beau talent de mise en scène mais ne permettent pas encore de déceler un regard véritablement original. À la fin de *Magnolia* cependant, une séquence tout à fait saugrenue annonce le tournant à venir : l'univers jusque-là réaliste du film est brusquement balayé par une pluie de grenouilles. Cette catastrophe naturelle à connotation biblique

place soudainement le récit sur le terrain de la fable. Le contraste irréconciliable qu'établit cette scène entre réalisme social et parabole morale dévoile non seulement un désir de briser les conventions, mais surtout d'intégrer dans le film un procédé de distanciation permettant d'observer les drames familiaux à l'œuvre dans la société sous une optique presque mythologique. Les personnages se transforment ainsi en figures symboliques d'un mal-être endémique aux conséquences apocalyptiques. Un mal-être qui, dans *Magnolia*, tourne essentiellement autour de la disparition et de la perversion de la figure paternelle.



THE MASTER (2012)



THERE WILL BE BLOOD (2007)



Réalisé trois ans plus tard, *Punch-Drunk Love* apparaît *a posteriori* comme l'œuvre de la transition. Il s'agit d'abord du premier film délaissant la forme du récit multiple pour se concentrer sur le parcours d'un personnage. Mais surtout, Anderson y explore encore davantage son goût pour les contrastes formels en multipliant les expérimentations sonores et visuelles. Dès les premiers plans, la nature hyperréaliste des images contraste avec l'ambiguïté d'une bande son visant à représenter l'état mental de ce personnage. La musique et les sons environnants s'entremêlent pour former une symphonie intérieure qui remet constamment en question son rapport au monde qui l'entoure. Plus le film avance, plus l'univers visuel se retrouve lui aussi bouleversé par les émotions du personnage. Sa découverte de l'amour transforme ainsi son environnement en décor de comédie musicale le temps d'un premier baiser. Si le film tombe parfois dans l'exercice de style, il n'en demeure pas moins qu'il représente les balbutiements de la méthode Anderson. Rejetant la sempiternelle approche socio-psychologique si chère au cinéma classique, le cinéaste cherche avant tout à représenter l'univers mental de personnages profondément troublés. Le Barry Egan de *Punch-Drunk Love* est ainsi une esquisse en mode mineur des monstres tragicomiques que sont le Daniel Plainview de *There Will Be Blood* et le Freddie Quell de *The Master*. Totalement incapable de fonctionner aisément au sein de la société, souffrant de crises de rage aussi subites qu'incontrôlables et de compulsions étranges (il est obsédé par les coupons *air-miles* et les lignes téléphoniques érotiques), Barry demeure une énigme à la fois pour le spectateur et pour lui-même, énigme

qui est le résultat de l'approche paradoxale d'Anderson. En effet, alors que le cinéaste multiplie les effets de mise en scène visant à faire ressentir physiquement l'état de Barry, il ne cherche jamais à entrer dans la psyché de son personnage. À cet égard, il effectue un détournement fascinant des règles du jeu de l'acteur naturaliste américain fondé sur sa capacité d'exprimer physiquement la psychologie de son personnage : chaque geste, chaque tic est un signe extérieur à interpréter. Or Anderson s'ingénie à pousser à l'extrême le maniérisme physique de ses acteurs, à un point tel que leurs comportements écartent la simple explication rationnelle pour atteindre une forme de distanciation satirique. Ce choc brutal entre des procédés formels d'intériorisation et un jeu d'acteur souvent emphatique rend problématique et complexe toute tentative d'identification aux personnages.

*There Will Be Blood* poursuit cette démarche sur un canevas beaucoup plus large et ambitieux. Situé au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'histoire de Daniel Plainview, prospecteur et futur magnat du pétrole, pourrait faire penser de prime abord à un drame épique dans la pure tradition hollywoodienne. À une sorte de *Giant* des années 2000. Certes, l'accent qu'emploie Daniel Day-Lewis ressemble à s'y méprendre à celui du grand John Huston, dont *The Treasure of the Sierra Madre* semble pour le cinéaste une source d'inspiration. Toutefois, l'approche d'Anderson est plus oblique qu'elle n'y paraît. Le souci du détail dont il fait preuve dans la reconstitution historique de l'environnement n'a d'égal que son désintérêt pour le contexte socio-politique de l'époque (à l'opposé du livre *Oil* d'Upton Sinclair dont le film est

l'adaptation plus que libre). Mais surtout, le portrait qu'il fait de Daniel Plainview est aussi viscéral qu'il est distant. À l'opposé de Huston, qui démontrait par la plongée progressive dans la folie de Dobbs (Humphrey Bogart) les méfaits de l'obsession capitaliste, Anderson présente d'emblée Plainview comme un monstre. Froid, obsessif, utilisant son fils adoptif comme outil de promotion, Plainview n'est attiré que par l'appât du gain. Si le cinéaste a recours encore une fois à une mise en scène très sensorielle visant à faire ressentir les obsessions de Plainview (le pétrole est filmé de façon quasi érotique), il ne cherche absolument pas à susciter la moindre empathie envers le personnage, ni d'identification. Cette distanciation trouble est accentuée par le surjeu très physique de Daniel Day-Lewis, qui invente presque un croisement entre le *method acting* et la théâtralité shakespearienne. Dans cette optique, Plainview n'est pas une victime du capitalisme, il est le capitalisme incarné, et le film n'est pas tant un drame qu'une véritable tragédie. Celle d'un être qui, face à son incapacité fondamentale à intégrer des concepts hors de sa nature, accepte finalement son sort. Les seuls à pouvoir faire sortir Plainview de ses gonds : son faux frère, son fils adoptif, qui décide de quitter l'entreprise familiale, et le pasteur. Outre le pasteur, qui représente tout ce que Plainview rejette, à savoir la possibilité d'une croyance qui dépasserait les désirs matériels, les deux personnages les plus intéressants sont le faux frère et le fils, puisqu'ils permettent de dévoiler les failles de la carapace de Plainview. Sans racine ni famille, ce dernier cherche manifestement, quoique maladroitement, à tisser des liens familiaux. Son échec en la matière



THE MASTER



est la véritable tragédie du personnage et, symboliquement, du capitalisme. Car ce que fait finalement *There Will Be Blood*, c'est confronter le spectateur à la version la plus pure et monstrueuse du capitalisme, concept économique devenu phénomène irréversible, destructeur de la vie et de la morale. Ainsi, la désintégration des liens familiaux et sociaux est au cœur de cette tragédie, tout comme dans *Magnolia*.

On l'a dit, *There Will Be Blood* n'est pas plus une étude de la prospection pétrolière du début du XX<sup>e</sup> siècle que *The Master* n'est une description historique des débuts de la Scientologie. À nouveau, Anderson semble s'intéresser avant tout au parcours d'un personnage. Non pas tant Lancaster Dodd, fondateur de la Cause (lire « scientologie »), mais plutôt Freddie Quell, jeune vétéran de la guerre du Pacifique passionné d'alcool artisanal et obsédé sexuel, qui deviendra le protégé de Dodd. Ce personnage semble la réincarnation (en perdant) de Daniel Plainview, dont il partage l'asociabilité et la posture corporelle douloureuse. Malgré cette apparente continuité, *The Master* est aussi éclaté d'un point de vue thématique et stylistique que *There Will Be Blood* pouvait être concentré. Alors que ce dernier n'explorait que quelques lieux et proposait une palette visuelle harmonieuse, *The Master* multiplie les environnements (de la plage du Pacifique en passant par les champs, le désert et les maisons urbaines) et adopte une mise en scène qui alterne plans larges majestueux et extrêmes gros plans, mouvements de caméra spectaculaires et longues scènes statiques. Anderson conserve sa méthode et adapte les éléments formels de son film à la personnalité de son protagoniste. En effet, Quell est de

loin le personnage le plus mystérieux et insaisissable de toute l'œuvre du cinéaste. Bourré de tics, violent, rustre, il n'a en outre aucune compréhension de son propre comportement. Son imprévisibilité est à l'image du film lui-même, qui s'ouvre sur un rythme frénétique pour ensuite tourner en rond et se conclure sur une impasse, et adopte souvent le point de vue décalé de son personnage (voir la scène surréaliste dans laquelle il imagine nues toutes les femmes lors d'une soirée, les plans répétés sur les vagues qui se forment à l'arrière d'un bateau). Ici encore, Anderson s'amuse à ponctuer son univers apparemment réaliste de séquences totalement improbables, telle cette plongée étrange sur Freddie Quell allongé sur le mat de son bateau de guerre. Malgré le soin maniaque qu'il porte à sa reconstitution d'époque, la réalité historique n'est pas ce qui intéresse Anderson. *The Master* est une plongée dans l'univers mental de Quell.

*The Master* présente ainsi une multitude de possibilités thématiques (la réintégration des soldats, la montée des cultes, la sexualité ambiguë de Dodd, l'alcoolisme, le boom économique de l'après-guerre), mais il ne semble jamais vouloir plonger réellement dans l'un de ces sujets, en grande partie parce que le personnage de Quell est beaucoup trop obtus et radical pour être symptomatique d'un fait de société quelconque. Reste alors la relation entre Quell et Dodd, qui est le cœur du film. Une relation étrangement fusionnelle et exclusive (Dodd est la seule personne capable de parler à Quell) qui pourtant n'aboutit qu'à un échec. Or cet échec n'est pas tant celui de Quell (qui termine le film comme il l'a commencé, dans un rêve

érotique) que celui de Dodd et, à travers lui, celui de l'Amérique.

En effet, la grande originalité de ce film est de reposer entièrement sur un personnage qui en est le centre mais pas le sujet : tout comme Daniel Plainview et Barry Egan, Quell n'est pas tant un personnage facilement saisissable qu'un concept qu'Anderson utilise pour mettre à jour sa vision pessimiste de l'Amérique. Quell représente la marginalité que l'Amérique ne veut pas voir, celle qui ne peut et ne pourra jamais s'adapter aux systèmes de valeurs en place. C'est pourquoi le film tourne autour de la confrontation complexe de cet *autre* absolu avec le *self-made man* ambitieux qu'est Dodd. Cette confrontation ne peut mener nulle part, puisque Quell s'avère, tout comme Plainview avant lui, incapable de changement. Or cette (fausse) relation prend une tournure d'autant plus personnelle que Dodd souffre manifestement de ne pas avoir pu transmettre ses valeurs à son propre fils, et que Quell voit en Dodd un père adoptif. C'est donc encore ici la famille (réelle ou choisie) qui est en jeu dans *The Master*, à la différence près que le besoin de liens familiaux, présenté comme la seule source de salut possible dans les précédents films, apparaît dans celui-ci comme une illusion de plus. *The Master* creuse ainsi le sillon amorcé depuis *Magnolia* et impose de plus en plus Anderson comme l'un des portraitistes les plus impitoyables d'une identité américaine en crise. ■

1. Comme le résume A.O. Scott dans le *New York Times*: « This is a movie that defies understanding even as it compels reverent, astonished belief. ». La critique complète est disponible au : [http://movies.nytimes.com/2012/09/14/movies/review-the-master-from-paul-thomas-anderson.html?partner=rss&emc=rss&\\_r=1&\\_](http://movies.nytimes.com/2012/09/14/movies/review-the-master-from-paul-thomas-anderson.html?partner=rss&emc=rss&_r=1&_)

# Ceux qui n'existent pas

par Marie-Claude Loïselle



TABU de Miguel Gomes

Lorsqu'un cinéaste vient s'adresser au public en disant : « Vous savez, je ne suis pas très intelligent, je ne comprends pas vite les choses... », on se dit qu'il doit y avoir un peu de vrai dans cette fausse modestie. Pour ce qui est de Miguel Gomes, qui a fait cette déclaration avant la présentation de *Tabu* au dernier Festival du nouveau cinéma, on se rend compte que cette naïveté feinte est davantage une manière de s'autoriser un regard nostalgique sur l'histoire coloniale du Portugal sans avoir l'air d'y toucher. Elle permet d'enfouir toute responsabilité collective sous une forme qui se veut comme une ode innocente et simple à un temps révolu. « Je crois bien, a-t-il rajouté, que mon film parle de la mémoire et de toutes ces choses qui disparaissent. » L'époque coloniale serait-elle devenue à ce point une abstraction, 50 ans après le début des indépendances, qu'on puisse ainsi exalter la mémoire de ce « paradis perdu » sur un mode badin ?

Lorsque l'on sait que la colonisation portugaise en Afrique a sans doute été la plus violente, la plus sanguinaire de toutes, mais aussi une des plus longues (occupation maintenue jusqu'au milieu des années 1970), comment occulter l'effroyable tragédie qu'elle a engendrée pour simplement faire de cette Afrique le décor d'un petit drame personnel ? Banale histoire d'adultère qui place, certes, la culpabilité au cœur du récit, mais pas celle que l'on croit : plutôt celle de l'amant face à la femme qu'il a séduite puis abandonnée. Et comment nous servir encore aujourd'hui une représentation du « bon nègre » dévoué, appliqué à travailler pour les Blancs (frotter les meubles et le parquet, faire la récolte aux champs presque avec le sourire aux lèvres) sans que ne pointe chez lui la moindre trace de résistance ? Serait-ce pour faire la paix avec le passé familial (la mère de Gomes est née en Angola) ? Et cette soumission du « bon nègre », le cinéaste la reproduit jusque dans le (non) personnage contemporain de la servante noire, auquel il n'accorde d'ailleurs

aucune existence réelle. Ce que tout le film dit en fait aux Africains, c'est : « Restez à votre place ». Il n'y a bien sûr pas chez Gomes de volonté de les ridiculiser ou de les avilir, mais c'est justement cette absence de volonté affirmée, cette désinvolture avec laquelle il traite l'histoire qui fige l'Afrique dans la position de l'éternelle colonisée.

Mais, nous dit-on, il ne faut pas prendre tout cela au sérieux, il faut voir l'ironie avec laquelle ce récit est abordé – en témoigne le caractère dérisoire du groupe de rock américain. On a toujours beau jeu de faire de l'ironie lorsqu'on se tient du côté de ceux qui ont écrit l'histoire, et d'envisager celle-ci avec un regard détaché. Comme quoi l'Afrique n'est pas seulement une source inépuisable de matières premières, mais une source tout aussi riche de déni et de divertissement à bon compte : liquider l'Histoire pour en tirer une historiette insipide et mièvre de roman-photo. Car même dans sa forme, le film, qui reflète assez fidèlement l'imagerie coloniale, ne cherche jamais à contredire ce qui est montré. Celle-ci est lisse et sans invention, bien qu'elle ne cesse de se vouloir « poétique », et présente de façon ennuyeuse le soi-disant désir qui consumerait les amants, sans folie, sans liberté, sans déraison qui jamais ne surgit dans l'image, et encore moins dans le regard que Gomes porte sur cette histoire. Combien nous sommes loin de la fulgurance poétique qui traverse *L'aurore* de Murnau, qui aurait, paraît-il, inspiré le cinéaste ! Il s'agit donc avant tout de reconduire l'imagerie coloniale mais en créant, notamment par une voix hors champ aux accents mélancoliques et suaves propres à la langue portugaise, une sorte d'envoûtement... à la portée beaucoup plus idéologique qu'on le croit. Produire ainsi une « perle » culturelle (ce film a été presque instantanément sacré chef-d'œuvre) en la plaçant sous le label noble de cinéma d'auteur, mettant du coup le spectateur en confiance, participe de façon plus subtile encore à cette liquidation de l'histoire, où il n'est plus question de l'affronter, de l'interroger et encore moins de créer quelque lien entre hier et aujourd'hui

– et ce, malgré ce qu’aurait pu permettre la première partie qui se situe à l’époque actuelle. Car relier ces époques, ce serait voir que, à l’heure où les anciennes puissances colonisatrices européennes sont en train de perdre leur position hégémonique en Afrique au détriment notamment de la Chine, tout un courant de pensée s’élève pour rappeler la grandeur passée de l’Europe et les « effets bénéfiques de la colonisation » ; ce serait savoir que nous avons plus que jamais besoin de résister sans fléchir à ce retour nostalgique sur un passé moins révolu qu’il n’y paraît. Pour s’en convaincre, il n’y a qu’à entendre tous ceux qui s’indignent aujourd’hui du fait que des États européens acceptent de reconnaître les violences qu’ils ont infligées aux peuples africains asservis. Or le film de Gomes apparaît précisément comme un baume servant autant à rappeler que la période coloniale était *quand même une belle époque* que pour faire oublier la crise qui dévaste aujourd’hui l’Europe (et le Portugal en tête de liste, aux côtés de l’Espagne et de la Grèce). Juste un film en passant, rien de sérieux, un caprice, une fantaisie... comme une chanson de Maurice Chevalier sous l’Occupation.

### LE PEUPLE MANQUE

Quelque chose dans l’époque actuelle permet donc que l’on puisse banaliser le sort des peuples qui ont subi la colonisation, mais aussi celui des pauvres ou des « masses », comme on disait autrefois. « Le peuple manque », avait constaté le peintre Paul Klee, mais il ne manque pas aujourd’hui comme en 1924. Ce qui a changé, c’est que les rapports se sont inversés depuis que le peuple, qui était autrefois *le monde*, sorte de puissance mineure<sup>1</sup>, ne semble plus en faire partie. Devant cet état de fait, ce n’est pas qu’on ne voit plus de films qui sachent représenter les milieux populaires, bien au contraire, et, ce qu’ils révèlent le plus souvent, c’est de quelle façon des hommes et des femmes se trouvent désormais relégués à la marge, de plus en plus large, de la société. C’est plutôt que beaucoup de films, qui prétendent représenter le peuple vivant en parallèle du « vrai monde » des mieux nantis, ne font bien souvent qu’en reconduire les signes extérieurs les plus convenus. Cela est frappant dans un film comme *Elena* d’Andrei Zviagintsev, très fort lorsqu’il s’agit de dépeindre avec nuances ce qui anime les personnages d’Elena et de son mari, homme riche et avare, ou encore de quelle manière toutes les relations humaines sont dominées par l’argent, mais bête et condescendant lorsqu’il se tourne vers cette vaste classe sans ressources, abandonnée par la nouvelle société russe, à laquelle appartient le fils d’Elena. Le cinéaste renonce alors à toute subtilité, et à ce regard attentif qu’il sait si bien porter sur les autres personnages, pour faire des pauvres des êtres grossiers, sauvages, près de la déficience intellectuelle, seulement avides de s’emparer

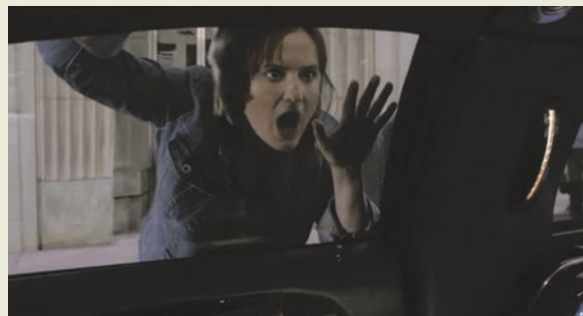
de la richesse du millionnaire après sa mort pour s’en repaître. À croire qu’après tout, c’est le mari d’Elena qui avait raison...

Cette façon de représenter le peuple comme barbare et sauvage, si elle n’est pas nouvelle, ramène surtout en mémoire la façon dont, au XIX<sup>e</sup> siècle, la classe dominante percevait les classes dites « inférieures ». Depuis la prostitution, l’alcoolisme, jusqu’aux grèves et aux rébellions comme celles de la Commune, tous ces phénomènes étaient considérés comme « maladies du corps social »<sup>2</sup>. Or, entre les communards dépeints comme une horde primitive ou une meute de bêtes sauvages et la représentation des mouvements de contestation ou des soulèvements populaires que l’on trouve dans des films comme *L’exercice de l’État* ou *Cosmopolis*, la différence est plutôt mince.

Dans *Cosmopolis*, le rat est bien davantage que la nouvelle unité monétaire par laquelle les insurgés voudraient voir l’argent remplacé : il est le symbole qui permet d’*animaliser* les émeutiers pour en faire une bande de barbares, de dégénérés, d’écervelés, n’ayant d’autre but que de semer le chaos. Le peuple en colère assimilé à des rats... tout comme chez Carax la famille de la (morne) banlieue l’est à des singes ! On comprend que Cronenberg observe ce soulèvement à travers le regard du protagoniste, jeune milliardaire de la haute finance qui traverse un New York d’avant la chute enfermé dans sa limousine, mais c’est justement le fait d’envisager le monde depuis le lieu du pouvoir qui autorise les cinéastes à reconduire ainsi une représentation caricaturale et grotesque du peuple et de sa révolte.

En voulant montrer le pouvoir de l’intérieur, Pierre Schœller, dans *L’exercice de l’État* cherche si résolument à comprendre ce qui motive, gouverne, contraint les hommes politiques (plus précisément ici un ministre) qu’il en vient à humaniser les hommes de pouvoir qui agissent comme des crapules tout en réduisant le peuple, « celui qui ne sait pas », à une masse hurlante et vociférante, qui s’insurge pour ne réclamer qu’une chose, travailler. Car il est convenu que le peuple n’est rien d’autre qu’une foule étourdie de travailleurs-consommateurs-usagers et que si les gens qui s’indignent *savaient*, s’ils pouvaient *se mettre à la place* de ces tristes hommes politiques... ils s’inclineraient plus volontiers, sachant que les choses sont ainsi faites aujourd’hui et qu’ils ne peuvent rien contre l’empire des intérêts privés. Or, comme le souligne Isabelle Stengers, accepter de « se mettre à leur place [parlant de nos dirigeants], c’est se laisser infecter par la bêtise qui les a capturés », « c’est s’exposer à [leur] emprise ». Et lorsqu’une majorité de gens en vient à regarder le monde à travers les yeux du pouvoir, c’est alors que, sinistrement, *le peuple manque*. 📺

1. Voir *La puissance des pauvres* de Majid Rahnema et Jean Robert, Paris, Actes Sud, 2008.
2. Enzo Traverso, *La violence nazie, une généalogie européenne*, La Fabrique, 2002, p. 119 à 123.



COSMOPOLIS de David Cronenberg

# La société du spectacle, encore et toujours

## LEVIATHAN VS INSURGENCE À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE

par Philippe Gajan

« Et sans doute notre temps...  
préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité,  
l'apparence à l'être... Ce qui est sacré pour lui, ce n'est que l'illusion,  
mais ce qui est profane, c'est la vérité.  
Mieux, le sacré grandit à ses yeux à mesure  
que décroît la vérité et que l'illusion croît,  
si bien que le comble de l'illusion est aussi pour lui le comble du sacré. »

– Feuerbach

(Préface à la deuxième édition de *L'essence du christianisme*).

« Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. »

« Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie. La réalité considérée partiellement se déploie dans sa propre unité générale en tant que pseudo-monde à part, objet de la seule contemplation. La spécialisation des images du monde se retrouve, accomplie, dans le monde de l'image autonomisé, où le mensonger s'est menti à lui-même. Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant. »<sup>1</sup>

Dans *Globodrome*, Gwenola Wagon entreprend de partir sur les traces de Jean Passepartout et de Phileas Fogg... à l'aide d'Internet et de Google Earth : un tour du monde en... 69 minutes, une fascinante (et ludique!) excursion au cœur des représentations numériques. Le film, hanté par le sourire carnassier de l'oncle Walt Disney, est surtout une critique à charge contre un monde virtuel surchargé d'images. « Chemin faisant », l'artiste croise des centaines de vidéos, telles des bouteilles jetées à la mer. Le vieux rêve de Disney de mettre le monde entier dans un parc d'attractions est désormais réalité, les fondateurs de Google y ont veillé, et ce, de façon quasi borgésienne, en favorisant l'ensevelissement du globe terrestre sous des couches de plus en plus nombreuses d'informations. Si loin, si proche... À un clic de souris et pourtant plus mystérieux que jamais... Jules Verne, chantre du progrès scientifique, ne s'en serait pas remis ! Et Guy Debord nous envoie son bonjour d'outre-tombe : à l'ère du numérique, la société du spectacle triomphe plus que jamais.

Plus que jamais donc, en 2012, le statut de l'image pose problème, avec son cortège de questions : Qui filme ? pour qui ? pourquoi ? C'était déjà l'objet, en sous-texte, de notre dossier sur le cinéma politique, comme si le cinéma et plus largement l'image vivaient une profonde crise d'identité et de légitimité. C'est le sujet en tout cas d'un grand nombre de films cette année.

Dans *Lacan Palestine*, Mike Hoolboom vient affronter directement ces questions par l'exemple, en constituant à l'aide d'extraits de films une méta-représentation (une représentation construite à partir de représentations) de la Palestine en forme d'étude lacanienne. Ce qui est captivant dans cet exercice très libre (libre au sens d'un morceau de *free jazz*), c'est que justement le statut de l'image, son statut de représentation, est au centre des préoccupations du film, jusqu'à interroger les fondements mêmes des mythologies du peuple juif. Pour paraphraser Godard, ce n'est plus juste une image, ce n'est plus non plus une image juste mais bien une image « ajustée ».

Une image ajustée, ou même une image devinée. Les films fabriqués au moyen de « found footage », littéralement de bouts de films trouvés, pratique vedette s'il en est du cinéma expérimental, se nourrissent abondamment à cette source de l'inconscient/conscient. La pratique se porte bien, on peut penser par exemple au dernier chef-d'œuvre de Daïchi Saïto, *Never a Foot Too Far, Even*, conçu comme une double projection en 16 mm, deux images superposées fabriquées à l'aide d'un vieux film de kung-fu désormais méconnaissable, ou encore au *Sea Series #10* de John Price, peut-être la plus belle évocation à ce jour de la catastrophe de Fukushima. Même si ce dernier n'est pas à proprement dit un film de « found footage » (John Price a filmé lui-même les images), il en a l'apparence, apparence qui conduit à une mise à distance du réel. L'image, à l'instar d'une image d'archives semble être passée par un filtre temporel qui l'éloigne. Le spectateur se doit donc de couvrir cette distance pour l'atteindre, la deviner et c'est de ce processus que naît dans ce cas la puissance d'évocation. La légitimité ne tient plus alors au fait d'enregistrer le réel mais à l'investissement du spectateur.

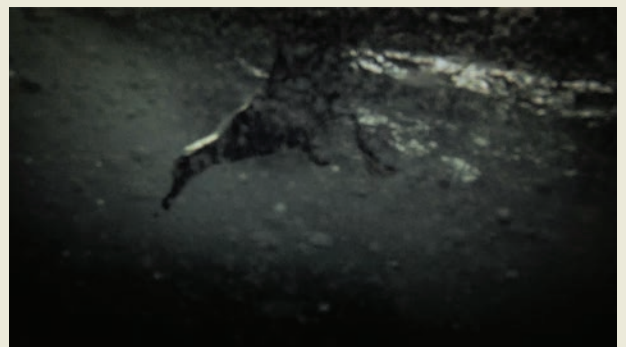
*Insurgence* du Groupe d'action en cinéma Épopée, à ce compte-là fournit un très beau problème à fois sur les questions de légitimité et sur celles concernant le statut de l'image. Revendiquant l'anonymat du collectif, le Groupe a filmé de façon extensive les manifestations étudiantes du printemps. Le résultat est un objet qui affronte de plein fouet les contradictions que soulève Debord dans *La société du spectacle* en tentant résolument de se situer du côté de l'anti-spectacle. Un anti-spectacle qui devait en outre et à tout prix se démarquer des innombrables vidéos postées sur YouTube

ou autre site de partage. S'il le fait sur la durée (deux heures plutôt que quelques minutes), sur la chronologie (le montage respecte la chronologie des faits pour ainsi s'extraire de l'instantanéité propre aux médias sociaux), sur l'esthétique (même en situation de guérilla, le choix des images « cinématographiques » au montage est clair), sur le point de vue (un point de vue de l'intérieur mais anonyme), il ne peut pourtant, et probablement justement par ses choix de refuser le spectacle, dépasser le statut de témoignage (et non pas de reportage, la nuance est importante). Document plus que documentaire (toujours cette question du point de vue)? Le film est au présent, le Groupe Épopée s'interdit dès lors de tirer des conclusions pour hier et pour demain, et surtout de penser à la place de ses spectateurs. *Exit* le commentaire. Les images doivent parler d'elles-mêmes et le film doit tirer sa légitimité du réel sans autre forme de manipulation...

Peut-être alors que c'est justement la place du spectateur qui est le véritable enjeu d'*Insurgence*. Dès les premières minutes, le trouble émane du sentiment d'extrême familiarité des images à tel point qu'elles se confondent avec une image mémorielle, la mémoire du spectateur. C'est en cela d'ailleurs qu'il est en quelque sorte un film de famille (élargie) tant il s'adresse (uniquement?) à ceux qui ont vécu ces moments, un peu comme s'ils leur appartenaient, voire même qu'ils en étaient à la fois les acteurs et les auteurs. Se refusant à s'appropriier ces images et donc cette lutte, la visée du Groupe Épopée devient dès lors clairement politique. C'est bien mais c'est également très conceptuel. Car comme les pamphlets politiques, *Insurgence* ne semble s'adresser qu'aux convaincus même s'il n'a pas la prétention de s'offrir comme arme de destruction massive. D'où le paradoxe: on peut parfaitement admirer le geste, notamment celui de se mettre en retrait et de ne pas vouloir s'appropriier ces images et transformer le réel en spectacle. Pourtant, en s'effaçant comme médiateurs, en gommant le statut de l'auteur, en refusant la mise à distance de l'image par sa manipulation, le Groupe Épopée offre peu d'espace-temps pour penser l'image.

À l'inverse, *Leviathan* de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel revendique le spectaculaire filmé... par des caméras numériques embarquées, c'est-à-dire sans présence humaine derrière. D'autres films « trouvés » en quelque sorte, au service cette fois-ci d'un spectacle sensoriel, viscéral... *Leviathan* se situe donc aux antipodes d'*Insurgence*, à la fois en termes de visée (un pamphlet apocalyptique sur la lutte entre l'homme et la nature), de point de vue (Qui filme? Personne...), mais surtout en termes de manipulation. Car *Leviathan*, c'est évident, est tout sauf un film de caméras de surveillance. Entre l'enregistrement (numérique) et la projection (numérique), il y a une volonté forte de montrer. Les images sont en quelque sorte des images trouvées, comme pour les films de « found footage », mais la manipulation n'y est pas moins majeure. Comme pour *Insurgence* ou encore *Lacan Palestine*, la provenance des images (qui filme?) n'est pas tant l'enjeu que l'orchestration du choix, le « tri », le montage, des opérations clairement assujetties à un dessein et à une volonté humaine. On aura beau tourner cela dans tous les sens, la décision de porter un film à l'écran est aussi celle d'assumer le spectacle. Reste à savoir quel spectacle... ■

1. Points 1 et 2 de *La société du spectacle* de Guy Debord.



LEVIATHAN

THE END OF TIME DE PETER METTLER

## Les cercles du temps

par Gérard Grugeau



Qu'est-ce que le temps? Grande question et vaste champ d'exploration à la mesure des films essais inspirés dont le cinéaste Peter Mettler aime à organiser les flux pour élargir notre champ de conscience et donner corps à cette éternelle quête de connaissance et d'émerveillement qui traverse son cinéma aussi innovant qu'audacieux. Dans la lignée de *Picture of Light* et de *Gambling, Gods and LSD* avec lesquels elle constitue une trilogie ambitieuse, cette nouvelle odyssée en forme de méditation nous transporte de la Suisse à l'Inde en passant par Hawaii et les États-Unis pour interroger le temps sous toutes ses formes à travers les potentialités audiovisuelles en pleine mutation de l'outil cinématographique. Pour qui connaît l'attrait du cinéaste pour l'expérimentation et les technologies, le voyage n'en est que plus fascinant, même si, faute d'une empreinte réflexive plus forte, *The End of Time* demeure en deçà des deux précédents opus du cinéaste.

Fascinant, le film l'est cependant à plus d'un titre, malgré l'abstraction d'un thème difficile à exploiter dans sa relativité ou son absolu. Alliant à son habitude discours scientifique et philosophique, Mettler interroge tour à tour plusieurs visions et expériences du temps, passant de l'infiniment petit à l'infiniment grand, du trivial au transcendant, sans jamais céder sur son désir de cinéma. Qu'il aborde le temps cosmique (la reconstitution du Big Bang dans un accélérateur de particules), le temps géologique intemporel (de spectaculaires coulées de lave qui pétrifient le paysage), le temps économique de l'industrialisation et son déclin, linéaire comme un travelling obsédant (Detroit, ville fantôme en voie de renaissance), le temps techno (sur la ligne mouvante du présent et du futur), le temps spirituel de l'illumination sur les traces de Bouddha, le temps de l'astronomie et du mythe (un voyage aux confins des galaxies avec apparition de fantômes comme dans *Picture of Light*), ou le temps familial et humain qui nous renvoie à notre propre finitude, l'alchimiste Mettler fusionne le magma du monde pour en restituer les beautés et les énigmes cachées en une coulée sans fin. Objet

hybride qui sculpte des paysages sonores envoûtants, *The End of Time* séduit par l'intelligence de sa structure intuitive et sensorielle qui procède par motifs et en boucles, à l'image d'un temps circulaire souvent évoqué. Grâce à l'organicité de son montage (plus de deux ans de travail avec le fidèle complice Roland Schlimme), Mettler élargit peu à peu son propos en multipliant les points de fusion, les associations de sons et d'images (sans négliger au passage le potentiel de dévoilement des silences), raccordant ici les particules élémentaires et la neige tout en introduisant le « temps » météorologique, là des rites funéraires et un festin de fourmis gargantuesque. Chez Mettler, sourcier proche de la nature, tout est transmutation, réincarnation, éternel passage, peut-être parce que, pour lui, le temps en soi n'existe pas. Ici comme dans ses autres films, les moyens de transport y zèbrent le paysage. Un bateau illuminé glisse dans le clair de lune. Un train entre en gare comme au premier temps du cinéma, car *The End of Time* célèbre aussi le temps des images, des machines et des écrans. Dans un segment vertigineux qui se déploie comme un songe éveillé, Mettler le « métisseur » de formes rêve le cinéma du futur à travers les outils modernes du logiciel de mixage *Mixxa*. Tout redevient alors genèse, commencement. Tout est à nouveau à renommer, comme au début du monde, de l'aventure du film et du cinéma lui-même. Avec maestria, ce segment mutant rattrape en boucle le saut dans l'espace de Joe Kittinger qui ouvre le voyage pour se clore sur une série de cercles concentriques à la surface d'un étang. Par un effet d'accélération, l'eau semble soudain se rétracter, aspirée. Après le saut dans le vide survient le retour sur terre, auprès d'une mère vieillissante. Oui, nous sommes mortels... mais déjà ailleurs dans la grande saga de l'humanité. Par son regard contemplatif sur le monde, Mettler guérit la vie de son agitation temporelle. 📺

Canada, 2012. Scé., ré.: Peter Mettler. Mont.: Peter Mettler, Roland Schlimme. Montage son: Peter Mettler, Peter Bräker. Mus.: Gabriel Scotti, Vincent Hänni. Mixage son: Florian Eidenbenz, Magnetix. Mixage images: Peter Mettler avec Touch Designer software, aidé par Greg Hermanovic, Derivative Inc. Prod.: Cornelia Seidler, Ingrid Veninger, Brigitte Hofer, Gerry Flahive. 114 minutes. Dist.: Métropole Films.

## TOUT CE QUE TU POSSÈDES de Bernard Émond

# Se résigner au monde

par Gérard Grugeau



**A** morcée avec *La neuwaine* (2005) qui conjugait avec grâce la mystique humaniste de son propos et la poésie incantatoire de son écriture austère, la trilogie consacrée par Bernard Émond aux vertus théologiques (*Contre toute espérance*, *La donation*) laissait craindre l'enfermement de son cinéma dans un système quelque peu figé où la quête d'une consistance visuelle dans l'épure menaçait d'emprisonner la vie. La trilogie refermée, c'est un peu ce que l'on ressent face à *Tout ce que tu possèdes*, du moins dans sa première partie, où le travail du regard peine à rassembler des écorces d'images, de mots et de désirs, tant la volonté de faire signe et de dire sur ton parfois sentencieux alourdit le champ clos du présent dont le cinéaste entend dresser la secrète archéologie.

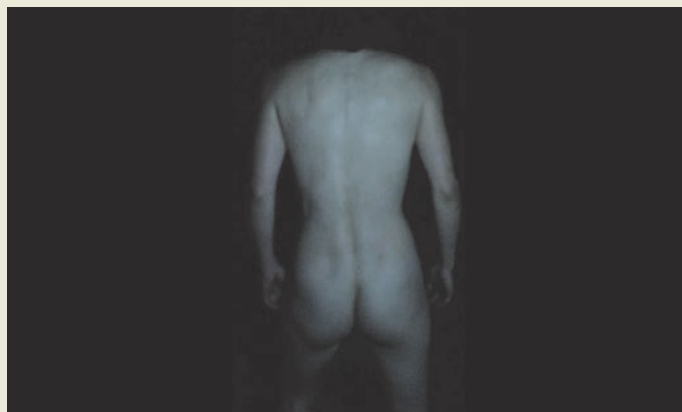
Perte de repères et de sens dans un monde voué au matérialisme et corrompu par l'argent, responsabilité de la transmission et rappel des origines, mort en abîme, recherche de transcendance et sacralisation de la nature : tous les thèmes habituels sont là, trouvant aujourd'hui un écho décuplé dans un Québec en pleine crise morale. En quittant une université gestionnaire, en refusant un héritage paternel mal acquis, Pierre Leduc (Patrick Drolet) rejette l'asservissement consenti et choisit la voie de la rupture pour vivre selon ses principes. Adeptes de la simplicité volontaire, il se dépouille du superflu pour se consacrer entièrement à la traduction des œuvres du poète polonais Edward Stachura, éternel proscrit en quête de l'infime parcelle de paix qui aurait pu le sauver du suicide. En Stachura, Émond et ses personnages trouvent bien sûr un parfait *alter ego* à la sensibilité exacerbée. Si cette poésie en forme de cri, visible à l'écran ou égrenée en hors-champ, semble plaquée artificiellement sur le récit dans un premier temps, elle trouve peu à peu son chemin jusqu'à nous de par la résonance sourde qu'elle établit avec l'affliction de Pierre et les dérives d'un monde contemporain en déshérence. Mais c'est encore dans les silences et les espaces de flux que génère le film, rehaussés par la photographie vibrante de Sara Mishara qui sculpte un chemin dans l'ouvert du monde,

que le réel se dévoile au regard de celui qui contemple. Une forme de rigidité surplombante prend parfois le pas, mais le regard du cinéaste se maintient le plus souvent au plus près de l'humain et de ses blessures, comme dans la séquence où Pierre (associé, enfant, au fils de *La femme qui boit*) tente un ultime geste d'affection muette en direction de ce père rejeté, aujourd'hui cancéreux, qui vacille aux abords de la maison ancestrale.

Tout en jugeant les croyances de son auteur face à la déroute du monde, *Tout ce que tu possèdes* échoue cependant dans son désir de prendre à bras-le-corps les tourments de son époque pour les tirer vers la vie. Rattrapé un jour par sa fille dont il n'a pas assumé la paternité, Pierre renoue avec l'existence au contact de celle qui vient soudain bousculer ses habitudes. Mais reflet avant tout du narcissisme de son géniteur (Adèle lit Balzac, ce qui la rend digne aux yeux de son père), l'adolescente se voit cantonnée à incarner une génération en partie fantasmée. Paradoxalement, la jeune Willia Ferland-Tanguay impose à l'écran avec un naturel confondant un simple *être là* qui transcende les limites convenues de son personnage et insuffle un supplément d'âme à une relation incertaine où tout reste à construire. Si le temps coule les jours à venir, il favorise aussi la réconciliation et l'impérative nécessité du lien humain, surligne le cinéaste. Malgré l'éloignement d'Adèle, Pierre résiste à la tentation du pire pour trouver refuge sur les terres familiales dans l'attente de retrouvailles qu'il espère prochaines. Cete rédemption en marge d'un âge des ténèbres omniprésent laisse néanmoins perplexe tant elle s'apparente à une forme de régression démissionnaire où l'homme d'après la rupture *se résigne* au monde, à l'image du titre du journal d'Edward Stachura. Cerné par l'indétermination d'un entre-deux chargé d'inquiétude, l'homme chez Émond avance, simplement humain mais nu, seul au milieu de l'infini, replié sur la somptueuse nostalgie de ses rêves brisés. ■

Québec, 2012. Scé. et ré. : Bernard Émond. Ph. : Sara Mishara. Son : Marcel Chouinard, Martin Allard, Stéphane Bergeron. Mont. : Louise Côté. Mus. : Robert Marcel Lepage. Int. : Patrick Drolet, Willia Ferland-Tanguay, Gilles Renaud, Isabelle Vincent, Sara Simard. 92 minutes. Dist. : Les Films Séville.

# 12 images marquantes pour 2012



© Office national du film du Canada

## Serge Abiaad

WHITE EPILEPSY de Philippe Grandrieux

Un dos. Leitmotiv du cinéma de Grandrieux, porte d'entrée dans un monde archaïque, visite des bas-fonds antiques ou invitation à une expérience hypnotique. Le cinéma comme injection sous-cutanée de morphine.

## Apolline Caron-Ottavi

LEVIATHAN de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel

Une caméra placée là où le ressac de l'océan transforme un plan en deux images. L'alternance sublime et atroce d'un vol d'oiseaux et d'un flot sanglant. Le cœur se soulève, le cinéma a de l'avenir.

## Robert Daudelin

VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU d'Alain Resnais

Tout le film de Resnais est dans cette image : trois générations de comédiens (et quels comédiens et comédiennes) regardent l'écran qu'ils ont brillamment habité à tour de rôle sous la baguette d'un des grands magiciens du cinéma. Et l'air de dire : « Vous n'avez encore rien vu... »

## Marco de Blois

LE GRAND AILLEURS ET LE PETIT ICI de Michèle Lemieux

Réalisée à l'écran d'épingles, cette œuvre porte sur le genre humain un regard profond et bienveillant. Un film qui nous regarde.



deux sourires et deux volontés très différentes de disséminer,



**Bruno Dequen**

HOLY MOTORS de Leos Carax

Un complexe industriel. Denis Lavant en homme-grenouille numérique face à une contorsionniste. Leos Carax nous rappelle que la beauté du cinéma provient toujours d'une improbable appropriation d'outils technologiques.

**Helen Faradji**

BEASTS OF THE SOUTHERN WILD de Benh Zeitlin

La mort ne passera pas. Le mythe, oui.

**Philippe Gajan**

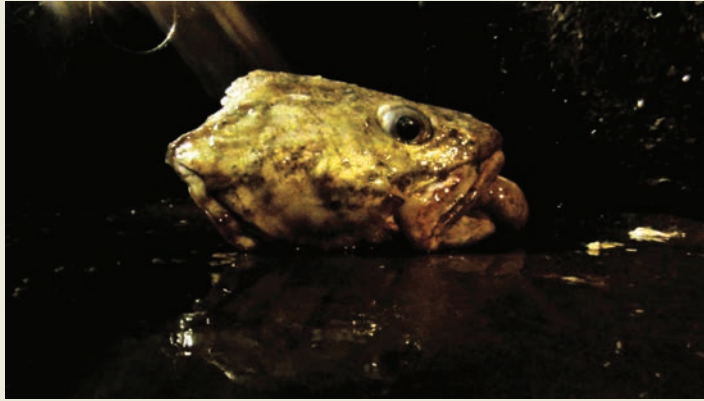
GLOBODROME de Gwenola Wagon

De la conquête de l'Ouest à celle du monde par Google. De Walt (Disney) à (Jimmy) Wales (Wikipedia) ou la conquête par la propagation du bonheur. C'est le triomphe du Capitalisme individualiste d'Ayn Rand.

**Gérard Grugeau**

L'ÉTAT DU MONDE de Hubert Caron Guay et Rodrigue Jean

Il peint l'anarchie de la vie comme un autoportrait. Le poète de la rue arpente la cité, couverture rouge collée au corps, Rouge comme le drapeau des damnés de la terre.



### Marcel Jean

LEVIATHAN de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel

Cette image évoque pour moi les camps de la mort, les massacres, les pogroms, le Rwanda autant que Sabra et Chatila... L'Apocalypse... Une image à méditer.

### Marie-Claude Loïselle

LE CHEVAL DE TURIN de Béla Tarr

Le regard du cheval. Tout le poids de ce qui accable l'humanité y est inscrit. Cousin de l'âne Balthazar, cet animal semble nous dire: Et maintenant, qu'allez-vous faire?

### Gilles Marsolais

POST TENEBRAS LUX de Carlos Reygadas

Inoubliable, cette séquence d'ouverture filmée à hauteur de... chien, au crépuscule! Centrée sur la fillette babillante parmi les chevaux et des molosses plus gros qu'elle, son image déformée en accentue le climat d'étrangeté.

### André Roy

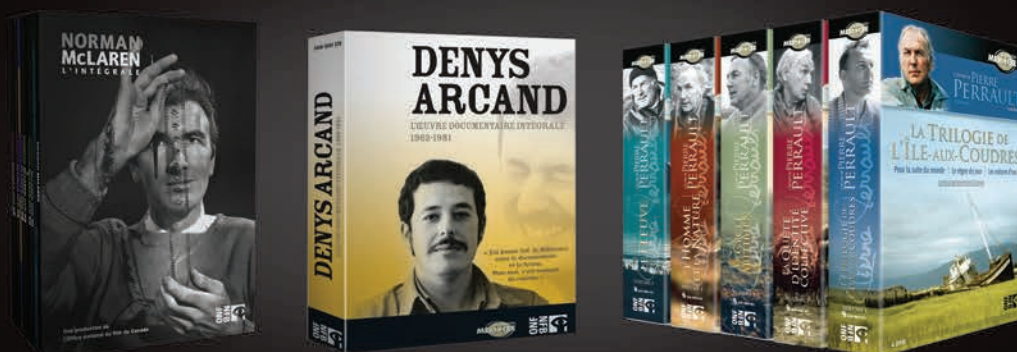
BOY EATING THE BIRD'S FOOD de Ektoras Lygizos

Lorsque je vois le beau visage de Yiannis Papadopoulos, je ne peux m'empêcher de penser douloureusement à cette Grèce réduite à un fantôme de pays, à une société lentement saignée, décapitée par le capitalisme le plus inhumain, meurtrier (le vrai mot pour le qualifier).

**BILAN  
2012**



**POUR NOËL,  
DONNEZ UN PEU DE PROFONDEUR  
À VOTRE ÉCRAN PLAT.**



# LA TÉLÉ FAIT DU CINÉMA

Quand le téléviseur  
VideoWave de Bose  
entre en scène,  
il joue le meilleur rôle  
de sa carrière et  
vous amène au cinéma.

