

DÉBORDEMENTS

N°2



DÉBORDEMENTS

Nº2

SOMMAIRE

ÉDITO <i>Raphaël Nieuwjaer</i>	p. 5	ÉCOFRAGMENTS I <i>par Collectif</i>	p. 8
COMPOSER AVEC L’EXISTANT. Entretien avec Dominique Marchais, <i>par Romain Lefebvre</i> <i>et Florent Le Demazel</i>	p. 14	ÉCOFRAGMENTS II <i>par Collectif</i>	p. 62
DOSSIER TERRESTRES, APRÈS TOUT			
Infigurables dévastations <i>par Gabriel Bortzmeyer</i>	p. 68	Le Bois sacré, le paysan et le voleur de pommes <i>par Lucie Garçon</i>	p. 130
Décharges <i>par Jean-Michel Durafour</i>	p. 83	L'ongle du pouce, l'horloge et la croissance des plantes <i>par Jeanne-Bé Lacourt</i>	p. 157
Récits des mondes autres qu'humains <i>par Alice Leroy</i>	p. 96	Silent Running. Botanique cosmique <i>par Amélie Barbier</i>	p. 171
James Cameron. Vers une écologie de l'apparition, <i>par Jérémie Brigidou</i>	p. 109	Le dernier homme, le dernier acteur, <i>par Jean-Marie Samocki</i>	p. 183
Kelly Reichardt. Habiter l'Amérique <i>par Olivier Cheval</i>	p. 120		
ÉCOFRAGMENTS III <i>par Collectif</i>	p. 197	ÉCOFRAGMENTS IV <i>par Collectif</i>	p. 227
RÉVÉLER LES TRACES. Conversation potentielle avec Emmanuel Lefrant, Frédérique Menant, Olivier Fouchard et Mahine Rouhi, <i>par Charlie Hewison</i>	p. 201	ÉPILOGUE	p. 232

ÉDITO

Sommes-nous revenus du pays d'Oz ?

En avons-nous fini avec ce désir d'échapper à la catastrophe par la catastrophe, comme Dorothy découvrant, dans la tornade qui emporte sa maison et son monde, une occasion de fuite, une brèche vers l'imaginaire ?

En 1939, au moment où sort le film de Victor Fleming, la terre inculte du Kansas n'est pas qu'un décor, et les tempêtes une idée de scénario. C'est, au contraire, ce qu'il y a de plus concret pour des milliers de familles installées dans les Grandes Plaines. Depuis le début de la décennie, la sécheresse effrite un sol rendu instable par une mise en culture de plus en plus intense. Par vagues ou tourbillons, la poussière masque le soleil, trouble l'eau, ensevelit les habitations, s'infiltre dans les poumons. Beaucoup n'ont d'autre choix que de s'exiler, tandis que les cadavres des bêtes se décomposent et que les tracteurs rouillent.

C'est cette histoire que raconte Pare Lorentz dans *The Plow That Broke The Plains* (1936). Alors critique de cinéma, Lorentz convainc le directeur de la *Resettlement Administration*, renommée deux ans plus tard la *Farm Security Administration*, de produire un court-métrage expliquant les causes du *Dust Bowl*. Sous le nom de *New Deal*, les politiques socio-économiques et les grands chantiers d'infrastructure s'imaginent à cette époque de concert avec un travail de documentation devenu l'un des plus exemplaires du siècle – ainsi des photographies de Walker Evans, Dorothea Lange, Jack Delano ou Gordon Parks. En vingt-cinq minutes, Lorentz revient sur le massacre conjoint des Amérindiens et des bisons (évoqué, trop brièvement, en quelques mots lors du carton d'ouverture), l'appropriation de la terre, l'arrivée massive du bétail, le remplacement des

hautes herbes par les céréales, le développement accéléré d'une agriculture d'exportation dans le contexte la Première Guerre Mondiale, la sécheresse et l'érosion. Par un montage digne du cinéma soviétique, le jeune réalisateur associe la progression des tracteurs au bruit de la mitraille, les champs et les champs de bataille, la fumée des explosions et la poussière soulevée par les mêmes engrenages infernaux. Cette large bande de territoire, qui s'étend du Canada au Mexique et traverse dix États, est désormais reliée au monde par trains et bateaux. Mais ce qui semble une conquête pour l'économie charrie en même temps l'image de la mise à mort d'un écosystème¹.

De son côté, Dorothy ne pleure pas les bisons, mais serre son chien Toto dans ses bras. Et quand le malheur s'approche, Hollywood lui offre un passage secret vers un monde en Technicolor. Le blé y pousse d'abondance, les fleurs ont le luisant du plastique. Et s'il faut ruser pour avoir une pomme, l'arbre s'avère malgré tout généreux, lançant ses fruits à la jeune fille ravie. Au pays d'Oz, la poussière n'est plus qu'une neige légère effleurant un visage juvénile, aux pommettes bien rouges. Fièvre, délire ? Oui, mais la maison de Dorothy aura surtout été semblable aux fusées de science-fiction, dont les réacteurs contiennent la promesse de planètes lointaines, étrangères aux limitations de la Terre.

Il est tentant d'opposer le film de Lorentz et celui de Fleming, et partant, pourquoi pas, le documentaire et la fiction, la commande publique et l'initiative privée, le cinéma engagé et le divertissement industriel, le réel et le studio. Il semble plus fécond de les regarder ensemble, l'un avec l'autre. Ainsi rapprochés, il apparaît en effet que chacun tente de répondre à ce qu'implique le désastre, à ce que signifie aussi que d'être une créature terrestre dans un environnement devenu hostile. Le montage de Lorentz rend sensible le jeu des interdépendances entre le sol, le climat et les humains, mais aussi entre l'imaginaire « pionnier », les politiques publiques et les contextes historiques. Fleming obéit quant à lui à une logique de rêve marquée par le déplacement (des personnages, retrouvés à Oz sous une autre forme) et la substitution (de monde), la trajectoire de l'héroïne la ramenant dans l'orbite rassurante de la famille et du familier, sans que rien pourtant de son environnement n'ait changé. Lorentz montre une terre décollée d'elle-même par la colonisation des Grandes Plaines et des mouvements financiers globalisés ; Fleming transforme le *home* en univers autosuffisant, à l'image de la boule de cristal dans laquelle Dorothy regarde sa tante.

1 Sur le sujet, je renvoie à Hannah Holleman, *Dust Bowls of Empire. Imperialism, Environmental Politics and the Injustice of « Green » Capitalism*, New Haven and London, Yale University Press, 2018.

Au fil de ce numéro, il ne s'agira pas de décerner des certifications d'éco-responsabilité aux films ; en sillonnant le cinéma en tous sens, le but sera plutôt, comme ici esquissé, de revoir celui-ci à travers la sensibilité, nouvelle ou exacerbée, qu'impose l'accélération des mutations environnementales. Ainsi se trouveront posés de nouveaux problèmes de cinéma, depuis la possibilité de complexifier ses récits pour rendre compte des interconnexions à l'œuvre dans des terrains de vie spécifiques jusqu'à une interrogation sur sa matérialité même, ses supports, sa chimie ou ses algorithmes.

Parti très vite à la conquête de la Terre, il pourrait désormais nous aider à nous sentir terrestres. A quitter l'abstraction pour retrouver la relation. « Il n'y a pas de grand principe. Il y a des histoires enchevêtrées de création de rapports qui font que, à toutes les échelles, on doit apprendre comment des êtres s'impliquent et se requièrent les uns les autres, entrent en composition. Et peut-être pourrions-nous accepter cette génération de rapports comme ce à quoi nous participons, ce qui vient avant toute explication. Cela communique avec l'expérience d'être touché, l'être humain la ressent cette expérience, et il sait qu'elle est générative. Tout commence par là. »²

2 Isabelle Stengers, *Résister au désastre. Dialogue avec Marin Schaffner*, p.59, Marseille, Wilproject, 2019.

ÉCOFRAGMENTS I

Tourné dans l'intimité d'une famille du Rouergue, *Farrebique* (1946) de Georges Rouquier porte dans sa structure même l'empreinte de la dépendance paysanne aux cycles naturels. Hiver, printemps, été, automne: à chaque fois, un montage lyrique, parfois teinté de didactisme, marque l'arrivée de la saison nouvelle. Héritier de Virgile ou de James Thompson, le cinéaste entrelace alors science et poésie, connaissance et évocation. Accumulant des phrases courtes et *a priori* objectives, la voix-off accompagne ainsi rythmiquement le jaillissement de la sève et du désir: «*Les germinations commencent. Toute la puissance de la terre contenue pendant des mois sort. La vie reprend. Le sang bouillonne dans les artères. D'intenses grouillements s'éveillent. Lentement, la sève monte. Le sang des hommes bat plus fort. Les bourgeons crèvent. Enfin, le petit chaton de noisetier annonce le printemps.*» A l'image, le geste du paysan rencontre la vie cellulaire des plantes et des arbres au moment où les techniques du film scientifique, parmi lesquelles le grossissement et l'hyperaccélééré, quittent le laboratoire pour composer l'écheveau des relations constitutives d'un milieu. Et si, durant l'hiver, une même vapeur s'exhale de la bouche de l'homme et de la gueule du bœuf, ce n'est pas seulement pour le plaisir de l'analogie. Le monde humain s'inscrit dans les termes du monde végétal, minéral ou animal parce que tout ce qui existe s'influence. A travers le passage des saisons, c'est encore le relais entre les générations que *Farrebique* interroge: concluant le film, la mort (fictive) du patriarche est associée à l'automne et au fracas d'un arbre qui tombe. Un geste, aussi prosaïque que symbolique, se transmet alors du père au fils: c'est à ce dernier que revient la charge de trancher le pain avant les repas, le film s'achevant comme il avait commencé – à ceci près qu'un nourrisson a rejoint la table. La boucle semble se boucler, dans un monde voué à se perpétuer. Tronc de métal, un poteau électrique imposait néanmoins sa présence orpheline dans le paysage tandis que le convoi funéraire cheminait. La beauté de *Farrebique* tient à cela: dans le présage de la rupture, Rouquier a filmé non pas l'immuable d'une campagne folklorisée, mais les rythmes propres aux processus organiques, juridiques, techniques et économiques par lesquels un équilibre peut être tenu.

Raphaël Nieuwjaer

Entre moi et moi-même, il y a la terre.

Jean-Marc Besse, *Encyclopédie philosophique universelle*, 1998

Gabriel Bortzmeyer Makoto Shinkai a tenu à faire savoir que son *Weathering With You* (*Les Enfants du temps* – de la météo, plus précisément) n'était pas un conte climatique. Les humeurs du ciel ont certes inspiré cette histoire de « Fille-soleil » ayant le pouvoir d'appeler des rayons sur une ville que bat une pluie incessante. Mais le cinéaste, soucieux de ne pas voir son film sortir des grilles du divertissement romantique, préfère souligner que si la dérégulation des cycles souffle à la fable ce motif d'une météo altérée, rendue excessive par les débauches industrielles, elle écarte l'écologie de ce drame centrée sur la rencontre de jeunes à l'abandon. Il est vrai qu'aucune morale prudentielle ne peut se tirer d'un récit guère inquiet des causes ni des dégâts du réchauffement, et dont l'héroïne semble-t-il calquée sur des divinités shinto évoque en même temps les artifices dont rêvent les géo-ingénieurs – loin de rétablir des équilibres rompus, elle aussi manipule l'atmosphère, même si son destin sera de s'offrir en holocauste pour que le soleil auquel elle se voue revienne briller sur Tokyo. Mais, climato-stoïque, *Weathering With You* est aussi météo-lyrique. Les variations de la lumière solaire et la finesse des gouttelettes arrosant les différentes surfaces forment l'essentiel de son drame plastique, comme auparavant les embrassades des nuages et des astres rythmaient *Your Name* ou les trombes d'eau tapissaient *Garden of Words*. Formant autant d'essais sur les textures digitales et le rendu « atomique » du numérique – la goutte d'eau, le photon ou le bout de nuage sont pareils à ces informations élémentaires que sculpte le code –, les films hybrides de Shinkai, entre la main (la 2D, les personnages) et la souris (la 3D, l'environnement), sont aussi ou d'abord des recherches de nuancier atmosphérique, qui jouent des réverbérations des cieux sur les flaques à la manière d'une gamme sentimentale. Leur intense attraction vient d'ailleurs plus du spectacle de ces nuées digitales que de récits au romantisme attendu. Quant à leur enseignement, il est moins écologique qu'informatique, puisqu'il rappelle que les outils employés pour calculer les bouleversements sont aussi ceux qui permettent de modéliser des espaces valant comme hypothèses météorologiques. Et ce faisant, il souligne le paradoxe perceptif de notre rapport au climat, fondé sur une technique qui rend sensible en dématérialisant.

Qu'on soit capable de les lire en gros ou en détail, les vents sont les réclames de tout ce qu'ils touchent et leurs senteurs suffisent à décrire leurs parcours. Très loin au large, les marins décèlent le parfum fleuri des vents de terre, et les vents de mer transportent loin à l'intérieur l'odeur des dulse et des laminaires ; on l'y reconnaît vite, quoiqu'elle soit mélangée à celles de milliers de fleurs. A titre d'exemple, je peux dire que dans mon enfance je respirais l'air marin du Firth of Forth, en Ecosse. Puis je suis parti avec ma famille pour le Wisconsin, où je suis resté dix-neuf ans. Ensuite, sans avoir jamais, pendant tout ce temps, inhalé la moindre bouffée d'air marin, j'ai marché tranquillement, tout seul, de la moyenne vallée du Mississippi au golfe du Mexique, au cours d'une expédition botanique. Et j'étais en Floride, loin de la côte, totalement absorbé par la splendide végétation tropicale qui m'entourait, quand je reconnus tout à coup une brise de mer filtrant à travers les palmiers et le fouillis des vignes sauvages en fleurs - ce qui réveilla aussitôt et libéra mille associations en sommeil et refit de moi un petit garçon en Écosse, comme si toutes les années qui s'étaient écoulées entre-temps avaient été gommées.

John Muir, « Tempête dans la forêt », 1878

Lewis Mumford,
*Technique
et civilisation*, 1934

La mine est le premier environnement complètement inorganique créé par l'homme et dans lequel il vit, bien plus inorganique que la ville géante citée par Oswald Spengler comme symbole des derniers stades de la dessiccation mécanique. Les champs, les forêts, les cours d'eau et les océans forment un milieu vivant. La mine ne contient que des minerais, des minéraux, des métaux. Il n'y a aucune forme de vie dans les roches souterraines, pas même une bactérie ou un protozoaire, sauf s'ils peuvent s'infiltrer par l'eau souterraine ou être introduits par l'homme.

Coupée en deux, l'œuvre de Frédéric Back n'a pour autant jamais décollé de l'écologie. Sa première partie, très *seventies*, aligne les courts en forme de conte: des gosses transnationaux à la recherche d'un soleil enfermé dans une boîte (*Abracadabra*), une légende algonquienne où les animaux apportent le feu à l'homme (*Inon ou la conquête du feu*), des Indiens qui épousent les courbes folles des cycles naturels (*La création des oiseaux*) ou un défilé dont la pompe métallique finit évincée par le ravissement d'un enfant devant des fleurs (*Taratata*). Le plus beau de la période, *Illusion*, raconte – sans texte, comme dans la plupart de ses autres animations – comment une colonie de gamins est séduite par un prestidigitateur qui change leurs poneys en autos et leurs arbres en pylônes; après avoir brisé le charme du progrès, ils quitteront la ville d'acier et de fumée dans laquelle les avait conduits cette figure hamelinienne pour renouer avec les vertes étendues que patronne un soleil débonnaire. Enfantine à outrance, cette moitié de l'œuvre pose déjà les pôles sur lesquels s'élèvera la suivante: harmonies premières *versus* cancer technicien, ou sagesse indiennes (celles liées à son Québec d'adoption) dressées contre les oublis occidentaux. Le même édenisme rousseauiste irrigue les quatre pastels animés avec lesquelles Back a clos son œuvre et acquis sa notoriété, sinon que chez elles le chant auroral a été remplacé par l'élégie des écocides. *Tout-rien* illustre la trajectoire annoncée par son titre, des équilibres abondants des premiers jours à l'anéantissement de la nature au nom d'une morale d'accapareur. Une cause semblable est avancée dans l'ultime film, *Le Fleuve aux grandes eaux*, qui, aussi majestueux que son sujet (le Saint-Laurent), parcourt l'histoire géologique, végétale et humaine de ses berges et de ses profondeurs, pour lister des disparitions – des grandes forêts abattues ou des espèces décimées, parmi d'autres étouffements dont nul n'a gardé la chronique. Il y aura bien eu, entre ces deux traversées du désastre, autant de fables réparatrices: *Crac* d'abord, qui suit l'industrialisation de Montréal à travers l'histoire d'une chaise à bascule construite par un pionnier de jadis, et témoignant de la persévérance de l'ancien au milieu du nouveau; *L'homme qui plantait des arbres* surtout, composé à partir du livre de Giono pour en répandre la morale – que la détermination patiente d'un seul homme peut en partie compenser les ravages qu'orchestre un progressisme irréflecti (Back s'enorgueillissait d'avoir lui-même planté vingt-cinq mille arbres au cours de sa vie). Certes, la morale que véhiculent ces tableaux arcadiens peut paraître un peu sommaire, et non sans candeur. Une telle rétro-écologie n'est en tout cas plus de saison. Mais la force de ces tracés si mobiles est ailleurs: dans l'énergie des farandoles qu'entraînent des musiques enjouées, et dans les métamorphoses d'une graphie qui préfère au découpage séquencé l'engendrement des formes les unes par les autres, pour que les continuités triomphent des coupes.

G.B.

John Muir, « Le Grand Canyon du Colorado », 1902

Nulle part ailleurs sur ce continent, les merveilles de la géologie, archives du passé du monde, ne sont étalées plus ouvertement ni empilées à ce point. Le canyon tout entier est une mine de fossiles, dans laquelle mille cinq cent mètres de strates horizontales sont offerts à la vue sur plus de deux mille cinq cents kilomètres carrés de parois; mais sur le plateau adjacent, c'est une autre série de couches, deux fois plus épaisse, qui constitue une énorme bibliothèque géologique - une collection de livres de pierre couvrant mille cinq cents kilomètres d'étagères sur plusieurs niveaux, classés de façon très commode pour l'étudiant. Et quelles merveilles que les documents qui couvrent les pages - formes innombrables des flores et faunes successives, magnifiquement illustrées de dessins en couleur, qui nous transportent au cœur de la vie d'un passé infiniment lointain! Et à mesure que nous progressons dans l'étude de cette vie tellement ancienne, à la lumière de la vie chaude qui palpite autour de nous, nous enrichissons et grandissons la nôtre.

Les flux migratoires à petite ou grande échelle de millions de ruminants, de bergers et de chiens depuis ou vers les marchés et pâturages saisonniers [...] ont littéralement sculpté de profonds sillons dans le sol et la roche.

Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes*, 2003

Virgile, *Le Souci de la terre*, 1^{er} siècle av. JC

Certains [...] ont dit que les abeilles avaient une part d'esprit divin, une inspiration céleste / Puisque dieu s'étend à toutes les terres, aux mers déroulées, au ciel profond / Que petit et gros bétail, humanité, toute espèce de bête sauvage et chaque être naissant tiennent de lui leurs vies ténues / Et à lui restituées quand tout est rendu, une fois désagrégées / Pas de lieu dans la mort / Mais dans la vie les abeilles volent au nombre des étoiles, et s'élèvent dans le haut du ciel.

Les étoiles sont la matrice de toutes les herbes et chaque étoile du ciel n'est que la spirituelle préfiguration d'une herbe, telle qu'elle la représente, et tout ainsi que chaque herbe ou plante est une étoile terrestre regardant le ciel, de même aussi chaque étoile est une plante céleste en forme spirituelle, laquelle n'est différente des terrestres que par la seule matière..., les plantes et les herbes célestes sont tournées du côté de la terre et regardent directement les herbes qu'elles ont créées, leur influant quelque vertu particulière.

Oswald Crollius, *Traité des signatures*, 1633

Elisée Reclus, *Histoire d'un ruisseau*, 1869

L'histoire d'un ruisseau, même de celui qui naît et se perd dans la mousse, est l'histoire de l'infini. [...] Tous les agents de l'atmosphère et de l'espace, toutes les forces cosmiques ont travaillé de concert à modifier incessamment l'aspect et la position de la gouttelette imperceptible; elle aussi est un monde comme les astres énormes qui roulent dans les cieus, et son orbite se développe de cycle en cycle par un mouvement sans repos.

COMPOSER AVEC L'EXISTANT

ENTRETIEN AVEC
DOMINIQUE MARCHAIS

*par Romain Lefebvre
et Florent Le Demazel*

L'agriculture et l'agronomie, le bassin versant de la Loire, des modes de productions locaux soucieux de l'environnement. Réduits à quelques mots, voilà les sujets des films de Dominique Marchais, et aussi ce qui conduit spontanément à se tourner vers lui au moment de consacrer un numéro aux liens entre cinéma et écologie. Il y a pourtant dans cet automatisme une fausse évidence. Ses films ne peuvent en effet être qualifiés d'écologiques qu'en un sens précis. Non pas par l'intérêt qu'ils porteraient à la préservation des plantes, des terres, bref d'une « nature » séparée des hommes, mais au contraire par la passion avec laquelle ils ne cessent de mêler les sorts du territoire et de ceux qui l'habitent. S'il y a une écologie chez lui, elle se détermine par la position à partir de laquelle il filme le monde.

Peu de chances, par exemple, que son chemin croise celui de Yann Arthus-Bertrand qui, parcourant le globe du haut de sa montgolfière ou de son hélicoptère, identifie la « maison » et la planète. Le monde, chez Marchais, se donne à voir plus modestement. D'en bas, à hauteur de bipède. Le motif du paysage commenté par un personnage, à l'occasion d'une promenade ou d'un trajet en voiture, semble d'ailleurs le plus à même de symboliser son approche soucieuse de charger le territoire de dimensions diverses, d'une histoire, d'un vécu, à travers ceux qui le pratiquent.

Mais distinguer entre les aériens et les terriens ne suffit pas. Il y a bien des manières d'arpenter la terre en cinéaste, et cela peut être entre autres une affaire de travelling. Clôturant sa trilogie paysanne en 2008, *La vie moderne* de Raymond Depardon est ainsi structuré par des mouvements fluides qui nous font avancer le long de routes sinueuses et étroites vers

des fermes isolées. La caméra est fixée sur le capot d'une voiture, les plans sont frontaux. Marchais, lorsqu'il filme depuis un véhicule, opte volontiers pour le travelling latéral, la caméra se tournant vers la fenêtre pour saisir directement le paysage ou la présence dans l'habitacle d'un conducteur qui le commente.

Ces choix du frontal ou du latéral ont des conséquences sensibles : quand le premier tend à faire du paysage un objet de contemplation en inscrivant sa permanence dans un cadre mouvant, le second donne à voir un paysage qui se prête à l'analyse par ses propres défilements et variations. De plus, le travelling frontal de Depardon ne sert pas seulement à inscrire les qualités esthétiques du paysage dans le cadre, il sert aussi à mettre en scène un passage entre deux espaces : sa durée pointe la distance qui sépare le commun des lieux reculés qui se trouvent au bout des routes. Pour cause, ce qui motive l'attachement du cinéaste à ceux qu'il filme est qu'ils sont à ses yeux les représentants d'un mode de vie peu à peu appelé à disparaître.

Le pressentiment d'une disparition anime également la démarche de Jean-Jacques Andrien, dont le beau *Il a plu sur le grand paysage* (2013), s'ouvre aussi par un travelling frontal qui, effectué depuis l'intérieur de sa voiture, nous emmène à la rencontre d'un agriculteur de Belgique. Mais le film d'Andrien indique bien que l'opposition du frontal et du latéral est à relativiser et qu'il y a de multiples opérations à considérer : d'autres travellings qui ponctuent le film ont beau être latéraux, ils participent tout de même d'une valorisation esthétique, le choix d'associer aux paysages champêtres la douceur sépulcrale d'un morceau classique d'Henryk Górecki entérinant cette vocation. Le travelling frontal, au contraire, peut valoir chez Marchais comme une sorte de travelling latéral aplani, l'analyse ne se faisant plus au moyen du défilement mais par l'inscription d'éléments disparates dans la profondeur, comme lorsque des éoliennes apparaissent à l'arrière-plan d'une autoroute dans *La Ligne de partage des eaux*.

La tonalité nostalgique n'est certes pas en cause. Il s'agit là d'une composante de l'expérience actuelle du monde agricole, et Andrien s'attache tout autant à témoigner de la perte d'un mode de vie qu'à questionner l'organisation et les vices structurels d'une profession. Une différence déterminante ne s'en situe pas moins dans la manière dont chaque film établit un partage entre les paysages et les hommes. Là où Depardon et Andrien donnent les paysages à contempler comme des images encore présentes de souvenirs bientôt lointains, ils sont surtout chez Marchais un milieu à traverser et à interroger en tant que lieu d'un processus de transformation toujours en cours.

L'intérêt de Marchais ne porte pas tant sur ce qui se trouve « au bout » que sur ce qui se trouve « à côté », quand bien même il s'agirait du plus banal et quotidien en apparence (un champ s'étalant à perte de vue, une rangée de grands arbres au bord d'une autoroute, une zone pavillonnaire ou une zone d'activité, etc.). Et, lorsqu'il approche les agriculteurs et les éleveurs pour *Le Temps des Grâces*, il le fait surtout au regard d'une situation contemporaine dont ils sont parties prenantes, afin de comprendre comment l'évolution des conditions d'exercice du métier a pu accompagner une homogénéisation et un appauvrissement esthétique progressif du territoire. Les évocations du passé valent ainsi comme fragments d'une histoire commune, et non comme simples témoignages sur une profession. Il n'y a pas les agriculteurs et les paysages où ils vivent, vus comme leurs attributs visuels, mais il y a les paysages que font ceux qui y vivent.

Cette manière de faire saillir le rapport du territoire et des hommes est indissociable d'un autre trait du travail de Dominique Marchais. S'il est clair que le monde paysan, ses pratiques mais surtout sa manière d'être (ses intérieurs, sa mentalité, ses silences, son endurance), est visé par l'objectif de Depardon, on observait déjà dès *Le Temps des Grâces*, par l'articulation de l'agriculture et de la gestion collective du territoire, une tendance de Marchais à déborder tout « sujet ». Cette tendance trouve deux manifestations complémentaires.

La première est la diversité des intervenants sollicités pour chaque film : dans *Le Temps des Grâces*, la présence d'agriculteurs, de scientifiques et d'un écrivain annonce ainsi une variété encore plus importante à venir dans *La Ligne de Partage des eaux*, qui y ajoute des agents de l'État, des élus et des citoyens. La seconde concerne la structure des films. Dominique Marchais, comme il l'exprime dans notre entretien, a très vite été conduit à renoncer à une approche thématique ou à un découpage par chapitre. Sans doute, d'ailleurs, est-ce ce qui distingue *de facto* son cinéma de la grande majorité des productions touchant aux problématiques environnementales. Il n'est pas rare en effet que celles-ci mobilisent une certaine quantité d'intervenants, gens de terrain et experts, mais la parole s'y trouve la plupart du temps distribuée dans des couloirs bien tracés, qu'elle soit contenue dans le périmètre d'un thème (cela peut être l'agriculture, la biodiversité, un cas de catastrophe...), organisée suivant une distinction entre problèmes et solutions, questions et réponses, ou répartie selon différentes dimensions – c'est l'option du chapitrage dont *Demain* (2015) de Cyril Dion offre un exemple frappant, en nous faisant passer de l'agriculture à l'énergie, puis à l'économie, etc.

Ce type de chapitrage contraste fortement avec ce qu'on pourrait qualifier, en se souvenant du début de *La Ligne de partage des eaux*, de la logique du puzzle chez Marchais. Des chapitres peuvent en effet donner l'illusion d'avoir leur propre autonomie en faisant apparaître des domaines comme clairement séparables. Les pièces d'un puzzle, au contraire, attendent toujours d'être complétées et ne peuvent finalement former une image qu'après avoir été assemblées les unes aux autres. Mais il n'y a bien sûr pas plus de volonté chez Marchais de faire le tour du monde que de faire celui du problème ou d'en offrir une image totale : l'enjeu derrière ces choix de structures est plus modestement, et plus subtilement, de pointer le caractère inséparable de chaque élément par rapport à un ensemble.

Ce n'est donc pas pour rien si deux mots reviennent dans la bouche du cinéaste : relation, réseau. *La ligne de partage des eaux* offre de ce point de vue un exemple paradigmatique dans la mesure où l'exploration d'une réalité géographique, soit un réseau hydrographique, se double de la mise à jour du réseau constitué par tous les acteurs qui occupent cet espace – l'image du bassin versant de la Loire coïncidant par le film avec l'addition des différents espaces et acteurs. Or, il est évident que le film ne montre pas tout, que des pièces manquent. La mise en réseau, si elle ne prétend pas à la totalité, implique aussi une double ouverture. Par rapport à la réalité représentée, d'abord, qui peut toujours être complétée et appelle donc un hors-champ. Par rapport au spectateur, ensuite, qui, face aux morceaux retenus, doit saisir lui-même ce qui les réunit et la nature de leurs relations.

Si cela vaut pour chaque film de Dominique Marchais, c'est sans doute *Nul Homme n'est une île* qui l'illustre le mieux, mettant côte à côte des expériences appartenant à la fois à des espaces géographiques et à des domaines disjoints : la Sicile, l'Autriche, la Suisse, l'agriculture, l'architecture. Plus l'écart de départ semble grand, plus la question du rapport se pose. Et l'essentiel tient peut-être au fait que l'on ne peut répondre en avançant simplement que chaque pièce composant le film offre un exemple de solution à un problème global.

De l'aveu même de Dominique Marchais, *Nul Homme n'est une île* constitue pourtant une sorte de hors-champ à ses deux premiers films en donnant à voir des types d'organisation pouvant dessiner une sortie de l'impasse. En réalité, si chaque film présente des possibilités d'issue – le bois raméal fragmenté pour revitaliser les sols ou le dispositif « Terres de lien » dans *Le Temps des Grâces*, la construction d'un éco-quartier dans *La Ligne de partage des eaux*, la relocalisation et l'organisation de la production à travers une structure coopérative ou des associations d'entreprise dans *Nul Homme*

n'est une île –, le fonctionnement par réseau y rend inapplicable une grille binaire problème/solution. Là encore, le choix de titre est parlant : non pas *Solution locales pour un désordre global* (Coline Serreau, 2010) ou *Demain*, mais *Nul Homme n'est une île*. En fait de solution pour l'avenir, l'affirmation du principe de relation.

Le recours à des structures qui ne présentent pas de découpage net définit en réalité une manière de penser, une intelligence cinématographique qui entre en affinité avec l'un des sens premiers du mot « écologie » tel qu'il était défini en 1866 sous la plume du biologiste et philosophe allemand Ernst Haeckel (« Par œcologie [écologie], nous entendons la totalité de la science des relations de l'organisme avec son environnement comprenant au sens large toutes les conditions d'existence ») et tel qui trouve aujourd'hui à se redéployer dans un courant des sciences humaines et sociales mettant l'accent sur notre condition de terrestres parmi les terrestres (Bruno Latour en étant l'un des principaux porte-étendards). Elle rencontre également ce que propose le mouvement territorialiste qui, réunissant des géographes, urbanistes et sociologues, et sous l'impulsion d'Alberto Magnaghi, envisage le territoire comme le fruit d'un processus de co-évolution entre « établissements humains » et « milieu ambiant », « un organisme vivant de haute complexité produit par la rencontre entre événements culturels et nature, composé de lieux (ou de régions) dotés d'identités, d'histoire, d'un caractère et d'une structure de longue durée »¹. L'apparente modestie des films de Dominique Marchais, en partageant ce mode d'intelligence avant même de partager des solutions, se retourne en juste ambition. En découle aussi leur dimension politique.

Réunir des intervenants variés, ne pas isoler, signifie en effet pour Dominique Marchais montrer les différentes parties en présence, les usages et les intérêts divergents autour de chaque territoire. Le choix de s'ancrer dans un niveau local permet alors de produire des descriptions concrètes et fines de différentes situations, loin des abstractions ou des généralités. Mais, s'il permet de faire ressortir avec précision la dimension conflictuelle inhérente à la gestion d'espaces communs, ce niveau local apparaît lui-même relié à un niveau plus large, notamment à travers une réflexion constante sur la manière dont les dispositifs de politiques publiques peuvent soutenir ou entraver le développement de pratiques respectueuses du milieu. La mise en relation dans les films concerne à la fois les acteurs humains, les niveaux pra-

1 Alberto Magnaghi, *La Biorégion urbaine. Petit traité sur le territoire bien commun*, Paris, Eterotopia France / Rhizome, 2014, p. 9-12.

tiques et institutionnels, les dimensions environnementales, économiques et démocratiques. Et ce qu'ils font ainsi apparaître est qu'il n'y a pas de relation sans conflit, sans nécessité de choix ou de compromis en matière de démographie, d'urbanisation, d'économie, de législation.

Cette conflictualité indissociable des questions écologiques tend à s'effacer dans les œuvres qui adossent un constat général et une série d'initiatives locales, collectives ou individuelles. C'est ce qui se produit dans *Demain* de Cyril Dion où la voix de Mélanie Laurent expose ainsi la démarche de l'équipe: « *on est partis aux quatre coins du monde pour trouver les femmes et les hommes qui proposaient des solutions à ces problèmes. On voulait les mettre bout à bout comme un puzzle pour raconter une nouvelle histoire qui nous donne envie de raconter un autre monde* ». Mais il y a malheureusement erreur sur la métaphore. En raison du chapitrage déjà évoqué, mais aussi du grand écart qu'il opère entre les problèmes et les solutions, *Demain* est un film-catalogue plus qu'un film-puzzle.

Certes, pour qui associe *Demain* au mouvement des Colibris qui, sous l'égide de Cyril Dion, met l'accent sur les initiatives individuelles, la vision du film pourra surprendre. On y trouve en effet des propos critiquant la croissance, dénonçant la prédation des grandes entreprises et exposant des mécanismes globaux et des défaillances institutionnelles, comme lors d'un passage où Dion décrit en commentaire la logique destructrice liée à l'agriculture industrielle. Mais le manque se situe moins au niveau des énoncés que de la structure. Quand le film oppose au désastre industriel global des initiatives d'agriculture urbaine ou de permaculture, il le fait en effet sans chercher à prendre en charge le passage du problème à la solution.

Demain veut dessiner un « autre monde », mais tout se passe alors comme si celui-ci devait être atteint par un grand saut. On peut être tenté de rattacher ce saut à une conception de la politique qui en appelle à un retournement brusque, à un virage à 180° qu'implique l'abandon d'un modèle pour un autre. Mais l'on peut aussi y voir un ressort de dépolitisation, puisque ne pas s'occuper du passage revient à parier sur la puissance de contamination des « bons » modèles et sur leur addition, sans réfléchir aux blocages qu'ils peuvent rencontrer, aux luttes nécessaires pour qu'ils se développent. C'est, autrement dit, renoncer à offrir une prise sur les mécanismes globaux, à considérer les raisons pour lesquelles l'engrenage vers l'« autre monde » continue de coincer alors même que le péril climatique est étalé sur la place publique depuis des décennies et que les appels aux bonnes volontés se multiplient.

Le montage se fait parfois emblématique de cet escamotage, comme lorsque l'on saute d'images d'usines ou de machines exploitant le pétrole à des images de panneaux solaires et d'éoliennes. Il en va de même, quoique le contraste se situe à un autre niveau, lorsque des images de misère urbaine, de routes encombrées et d'immeubles démesurés enchaînent avec des plans de grands espaces, de nature et d'animaux, avant de nous montrer l'équipe s'émouvant elle-même en découvrant un paysage majestueux. S'ils peuvent sembler caricaturaux, ces exemples mettent en lumière ce sur quoi débouche l'oubli du passage: une logique d'opposition binaire au sein de laquelle le conflit politique tend à être remplacé par un conflit d'ordre moral. D'un côté, les mauvaises pratiques qui détruisent la planète, de l'autre les bons modèles qui lui font du bien – et, entre les deux, la conscience de chacun.

De ce point de vue, *Demain* rejoint *Home* (qui rejoignait déjà l'illustre *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio, qui en 1982 opposait la folie humaine et la splendeur naturelle). S'il est vrai qu'un problème bien posé contient déjà sa solution en germe, comparer ces films avec ceux de Dominique Marchais permet de montrer qu'il existe au moins plusieurs manières de poser le problème, et que chacune dessine une voie différente: une voie morale qui en appelle, selon les échelles, à des choix de vie ou de civilisation (c'est bien parce que *Demain* cherche à emmener son spectateur vers ce type de choix qu'il prend des airs de catalogues); une voie descriptive, relationnelle et conflictuelle qui, sans dénonciation ou opposition binaire, recourt à l'observation et au constat pour dessiner une continuité entre les problèmes et les solutions.

Ici, ceux qui ont en mémoire notre premier numéro doivent se dire qu'on ne se refait pas. Ils ne seront en effet pas étonnés de retrouver chez Dominique Marchais un souci proche de celui qui informait les démarches de Philippe Faucon et David Simon – aussi n'est-ce pas un hasard si *The Wire* est cité comme une influence par Marchais. Tous les trois cherchent à saisir certaines structures à partir de situations précises et ne cessent de lier l'individuel et le collectif à travers les institutions. Tous produisent des récits qui collent à ce monde-ci, et il ne serait pas abusif de répéter à propos de Dominique Marchais ce que j'avais écrit à propos de Philippe Faucon, à savoir que la singularité et la valeur de son travail tient au fait qu'il offre un exemple de cinéma parfaitement immanent. Nulle trace chez lui de la tentation de fantasmer un autre monde pour sortir celui-ci de l'impasse, d'en passer par un niveau moral pour espérer sauter par-delà les failles du social ou d'hypostasier une Nature séparée de l'humanité pour émouvoir les consciences. Relier comme il le fait, ne pas séparer les problèmes des

solutions, signifie tout simplement ne jamais perdre de vue que l'«autre monde» vers lequel on tend n'est pas disjoint du monde qui a créé les problèmes, le seul dont on dispose.

En y associant des valeurs de modestie, d'écoute et de mise en commun, Dominique Marchais a lui-même pu en appeler à une «écologie de l'immanence»². Son travail en est l'une des plus belles expressions, laissant entrevoir de quelle manière le cinéma peut y prendre sa part. Dominique Marchais exprime le désir d'apporter une compréhension au spectateur, or l'absence de commentaire dans ses films indique assez qu'il ne s'agit jamais pour lui de donner à l'image le statut de simple illustration d'un discours extérieur, mais qu'elle est, dans toutes ses dimensions, le moyen par lequel le monde se donne à comprendre.

Ses films témoignent ainsi d'une pédagogie de l'image qui noue la perception au savoir. S'il arrive à Marchais de dire son attachement au Rossellini qui, à partir du milieu des années 1960, se lance dans un projet encyclopédique pour la télévision, quoi de plus normal. Inspiré par Comenius, un philosophe morave du XVII^e siècle, Rossellini pensait l'image comme le moyen d'une «vision directe», plus concrète et donc plus efficace que n'importe quelle description orale³. Ses films n'en donnaient pas moins une très grande place à la parole, mais il déployait un art du plan-séquence destiné à montrer sur le même plan les hommes et leur milieu afin de mieux faire ressortir la solidarité unissant les idées et les espaces. Il y a bien quelque chose de rossellinien chez Marchais, chez qui la disponibilité des espaces à la parole, par d'autres moyens et sur d'autres sujets, signe aussi la part active qu'y prend l'homme et souligne leur histoire. Mais plus largement, sa manière de concevoir la structure de ses films montre qu'il n'est pas étranger aux réflexions de Godard qui, tout en opposant les mots et l'image, soulignait volontiers que «voir» au cinéma signifie à la fois voir ce que chaque image révèle et ce qui se révèle entre les images⁴.

Aldo Leopold a pu écrire que l'écologie a modifié le regard porté sur la nature, amenant à voir des origines, des fonctions et des mécanismes là où l'on ne voyait auparavant que des faits et des attributs donnés. Et, s'il en appelait à une promotion de la perception chez les Américains, il précisait

2 Thomas Aidan, «Habiter le monde. Entretien avec Dominique Marchais», *La Septième Obsession* n°26, janvier-février 2020, p. 47.
3 Roberto Rossellini, *La télévision comme utopie*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001, p. 101-102.
4 Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Editions Albatros, 1980, p. 113, 139, 177.

qu'elle ne se bornait pas à la surface des choses mais supposait, à partir de l'observation, un développement et une intégration de savoirs d'ordre scientifique, une extension des apparences visibles vers les processus invisibles qui les sous-tendent⁵. Observer et cadrer pour rendre sensible les propriétés d'un territoire, organiser le rapport de l'image et de la parole, monter les séquences entre elles, comme les pièces d'un puzzle, pour faire lever les alliances ou les conflits de formes et de forces: autant de moyens par lesquels les films de Marchais cherchent à produire une image intelligible du monde, accroissant la perception que nous en avons en alliant le visible et l'invisible. Faisant, du même coup, rimer écologie de l'immanence et construction du regard.

Romain Lefebvre

5 Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, Paris, Aubier, 1995, p. 221-222.

Débordements :

Dans un texte pour le numéro 90 de la revue Trafic, vous écriviez que c'est la réalisation d'un court métrage de fiction qui vous avait poussé vers le documentaire. Vous évoquiez notamment un besoin de continuer l'écriture pendant le tournage et le montage.

Dominique Marchais

Mon premier film, *Lenz échappé* [2003], est une variation autour du *Lenz* de Büchner. J'ai aimé écrire ce scénario, me documenter sur la physiognomonie, sur Oberlin et Lavater, réfléchir à la dialectique entre paysage et visage, centrale dans la nouvelle. J'ai aimé les repérages dans les Vosges où l'on cherchait des lignes de crêtes qui nous permettent de filmer Lenz en longue focale, traversant le cadre comme une silhouette sur un fil, comme du papier découpé. Chercher des formes, des lignes, dans le paysage : il n'y a rien de plus agréable à faire ! Et dans le fond, le projet de Lenz, c'était bien ça : chercher des lignes dans l'espace.

Du coup, se retrouver avec une équipe, de la lumière, des décors que je n'ai pour ainsi dire pas filmés, c'était un peu décalé et j'ai éprouvé ce qui est une situation fréquente lors d'un tournage de fiction : un rétrécissement du temps tel que c'est la phase de fabrication du film où on a le sentiment de ne plus pouvoir travailler. Alors que l'on écrit *avant* et *après* le tournage, pendant le tournage, le projet se réalise moins qu'il se défait, et l'énergie passe moins à créer, à ajouter, qu'à lutter contre l'entropie du film.

Je me suis donc posé la question de poursuivre. Et je me suis dit que si je voulais continuer à travailler, en prenant du plaisir et avec un intérêt intellectuel continu, il fallait penser les choses autrement, c'est à dire concevoir des films où on ne ferait que ce que l'on aime faire et où la tension d'écriture ne se relâche pas jusqu'à la fin. Des films où le tournage ne serait pas un moment de résistance contre des forces qui transforment un projet vivant, vivace, en une chose un peu morte, en document Excel ou en plan de travail ; un tournage où la question de l'inspiration, comme de son manque, ne seraient pas totalement hors de propos. Pour cela, il fallait être moins nombreux, pour retrouver une forme de maîtrise sur le temps. Et c'est à ce moment-là que j'ai commencé à travailler sur *Le Temps des grâces*.

Le court métrage a été tourné en 2003. Après quoi, je suis allé à la Villa Médicis et c'est au retour de Rome, en me baladant en France, que je me suis dit : « C'est pas possible, il faut vraiment que je me mette sérieusement à cette histoire d'agriculture : je n'y comprends plus rien. »

J'ai commencé par beaucoup lire, notamment sur la question de la PAC. J'étais devenu vraiment calé sur les subventions agricoles, les rounds de négociation du GATT (Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce), les relations entre l'Europe et les États-Unis des années 1960 à nos jours... J'ai fait des entretiens avec des économètres, des économistes. C'étaient des interviews passionnantes mais j'ai accumulé tellement de matière pour *Le Temps des grâces* que tout ça n'apparaît pas dans le film.

Pendant un an et demi, j'ai moins été sur des questions agronomiques qu'économiques. La question de la subvention, particulièrement, m'intéressait : comment en était-on arrivé à cette culture très enracinée, en France en tout cas, de la quantité ? C'est quelque chose qui ne s'explique que par l'histoire de la subvention : les agriculteurs français ont du mal à penser aujourd'hui en entrepreneurs et en résultats nets. Ils pensent en rendement, en quintaux hectares.

Moi, je viens de ce monde-là. Je me souviens des repas de famille où parmi les cousins il y avait des céréaliers, des agriculteurs de la Beauce et du Bassin parisien, qui avaient cette culture du rendement, qui ne parlaient que de quintaux à l'hectare. C'est tout. Et ça n'a pas changé. La seule chose qui change, c'est qu'ils sont de moins en moins nombreux. De fait, la question qui se pose, politiquement, c'est de savoir si on attend qu'ils se cannibalisent les uns les autres, et qu'ils disparaissent d'eux-même ? Est-ce qu'on attend cinquante ans que le dernier agro-manager se retrouve finalement avec 500 000 hectares et se fasse racheter par Mittal ? C'est ce qu'on fait actuellement. À force de fusionner et de s'agrandir, on fragilise énormément, jusqu'à ce que ça craque. Et on aura une OPA sur l'agriculture française.

D. Cette « OPA » est aussi une prédation sur le paysage. Cela passe dans vos films par un motif récurrent, l'apparition dans un même plan d'un espace agricole et d'un espace industriel. En quoi cette coexistence vous intéresse-t-elle ?

D. M. Je suis né en 1972, dans un village d'Eure-et-Loire, proche des Yvelines, à 75 kilomètres de Paris, avec une ligne de chemin de fer et la Nationale 12 que je pouvais voir de chez moi. Enfant, j'allais chercher le lait à la ferme : ce qui veut dire qu'entre 1976 et 1980, il y avait encore quelqu'un qui faisait du lait dans ce village, il y avait encore plusieurs fermes. Je me souviens des pots en fer blanc, des biscuits à la crème de lait, etc. J'ai donc vu les derniers feux de la polyculture élevage dans ce coin-là. En 1980, c'était fini. Et ce qui a remplacé ces fermes, ce sont les lotissements. Les champs, les prairies où l'on allait chercher des pissenlits, sont devenus des lotissements. Par la fenêtre de ma chambre, j'ai vu ces maisons, ces chantiers, cette métamorphose de l'espace. Plus tard, pour *La Ligne de partage*

des eaux, je me suis plongé dans la photographie documentaire américaine, les *New Topographics*, Lewis Baltz, Robert Adams, etc. C'était fou de voir comment ces photos des années 1960-70 entraient en résonance avec ce que j'avais vu et vécu, malgré un décalage d'une vingtaine d'années. Ce paysage pavillonnaire qu'Adams et les autres ont documenté a commencé dans l'immédiat après-guerre aux États-Unis, puis il est arrivé en France à la fin des années 1970. Et il s'est développé, à la faveur de la décentralisation, à une très grande vitesse.

Profondément, cela renvoie à des peurs d'enfance : ce truc qui avance et dont on se demande comment on va l'arrêter. Là, c'est la ville, mais ça pourrait aussi bien être le désert, l'eau ou le feu : quelque chose qui avance et qui dévore ce qui est nourricier, ce sur quoi on vit, les systèmes sociaux organisés autour des champs ou des chemins.

Dans *Nul Homme n'est une île*, à Catane, c'est ce qu'Antonio Grimaldi raconte et que j'essaie de donner à voir. Et ce plan, c'est un plan que je fais pendant les repérages, je suis seul avec Antonio, et je passe beaucoup de temps dans sa propriété à trouver l'endroit qui va synthétiser cette évolution urbaine. Si on traverse la propriété, on voit les choses depuis plusieurs points de vue que l'on recompose ensuite mentalement, et ça nous donne une vision synthétique de ce qui se passe. Mais pour le traduire en un seul plan, il fallait cette coexistence du chien, des arbres, qui racontent un lieu assez protégé, protecteur, des oranges qui pourrissent, et au fond de l'enseigne lumineuse du Lidl, attirante, désirable, pour la majorité de nos concitoyens.

D. C'est un vrai travail de mise en scène : il s'agit de composer le plan qui synthétise une impression générale, dans un souci d'économie, caractéristique de votre cinéma.

D. M. Quand on fait du cinéma documentaire on ne modèle pas la réalité que l'on filme. Donc, il faut être aux aguets et être capable de reconnaître ce que l'on cherche quand, par un hasard qui est plutôt de l'ordre de la sérendipité, on le croise sur sa route. C'est-à-dire que quand vous roulez et que vous avez l'impression que c'est le paysage qui vous regarde et non l'inverse, alors il faut s'arrêter et faire connaissance. Donc, on tirait le frein à main et on prenait le temps de trouver le bon point de vue, on attendait un peu la lumière et on tournait le plan. On a fait comme ça des séries de champs, de chemins, des rivières et des remous et des courants à n'en plus finir. C'est que ça n'est jamais pareil, la forme des sillons, les effets de la lumière dans les labours, la courbure du champ.

Par ailleurs, il fallait cadrer les lotissements avec le même soin que les champs. C'est aussi pour cela que les photographes américains m'intéressent : ils ont regardé ces bouleversements comme une histoire de formes, en essayant de montrer la force esthétique et l'image que cette nouvelle urbanité produit. Pour les lotissements aussi, il fallait attendre la bonne lumière, et ce n'est pas facile de rendre justice à ces espaces, précisément parce qu'ils sont un peu ingrats.

Cela dit, je ne vis pas tous les espaces de la même manière. Je suis partagé, il y a quelque chose de conflictuel en moi devant ces lignes à haute tension, ces barrages hydrauliques, cette grande centrale au bord de la Loire : outre la peur, je ressens aussi une forme d'intimidation devant la maîtrise, le savoir-faire, le génie technique. Et dans certains cas, la greffe produit quelque chose qui me plaît beaucoup : ces espaces, très horizontaux, un peu lagunaires, avec des ruines industrielles, rappellent ce que l'on peut voir du côté de Venise, de Ravenne, ou dans l'estuaire de la Loire. Cette centrale, cette raffinerie accentuent l'horizontalité de cette prairie, de ces marais, et les rendent plus intéressants formellement pour le photographe. Ça m'intéresse plus que les champs d'éoliennes par exemple. Quand on traverse la Beauce, où elles ont été implantées de façon totalement anarchique, on a le même sentiment que quand on traverse une immense zone commerciale en banlieue parisienne, une impression de désordre, d'approximation, de quelque chose d'absolument pas fini. Ça, ça me fait beaucoup plus violence que la raffinerie de Donges, à côté de Saint-Nazaire, en plein milieu d'un espace naturel sensible – et qui est par ailleurs une véritable saloperie en matière de pollutions.

Sur ce point, ces films ont été une véritable aventure du regard, car il y a des choses que je continuais à défendre dans le paysage, et que je ne vois plus du tout de la même manière aujourd'hui. Je ne vois plus l'équipement agricole comme je le voyais quand j'ai commencé *Le Temps des grâces*. À l'époque, j'étais moi aussi tributaire d'un héritage productiviste, et il m'a fallu tout un travail de déconstruction, de reconstruction, et notamment une écologisation de mon regard, de mon discours, de mes problématiques, c'est-à-dire une articulation avec des enjeux vraiment écologiques – la biodiversité, le changement climatique, etc. Ce qui n'était pas du tout mon propos au départ. Mon propos était de comprendre l'évolution de l'agriculture et des paysages agricoles. Personne, dans ma famille, n'avait jamais répondu aux questions que je posais sur l'agriculture, puisqu'il semblait évident pour tout le monde que je n'allais pas travailler dans l'entreprise familiale, qui était un négoce en grains. Donc, je crois que je cherchais du répondant et c'est pour ça que j'ai passé cinq ans à questionner toutes sortes de gens à propos de l'agriculture.

Ce dont j'ai été témoin, c'est de l'arrivée de ces presses Hesston qui font des ballots de paille de 500 kilos. Quand on est passé de la petite balle de 15 kilos au ballot de 500 kilos, ça a complètement changé les choses, on ne pouvait plus soulever les ballots, on ne pouvait plus jouer dans la paille. Assurément, ces maudites machines qui avalaient les lièvres en même temps que les andains de paille nous ont dépossédé d'une part de notre enfance. L'expression que j'ai entendue je ne sais combien de fois quand je faisais ce film, que ce soit avec Jean-Loup Trassard ou Pierre Bergounioux, c'est : « Cela s'est fait en un matin. » Le jour où la machine est livrée, tout change. Et il y a eu aussi l'arrivée des lotissements et de leurs habitants : qui étaient ces gens ? Ce n'étaient ni des ruraux, ni des Parisiens, alors d'où venaient-ils ? Je ne le sais toujours pas. Sûrement étaient-ils déjà en banlieue, dans les Yvelines, peut-être en appartement. Et très vite, les conflits d'usage ont commencé : l'activité familiale a été contestée par ces nouveaux arrivants, l'usine de déshydratation de luzerne ou bien les tracteurs faisaient trop de bruit. Enfant, j'ai été témoin de ça et je ne comprenais pas très bien.

L'activité familiale, c'était donc un négoce en céréales, mais il y avait aussi une déshydratation de luzerne. On produisait de la luzerne à destination de l'alimentation animale, sous forme de granulés. C'était important pour moi car quand on mettait en marche la déshydratation, ça voulait dire que l'été approchait.

Ensuite, alors que je ne suis déjà plus là, vient en 1992 la réforme de la PAC. C'est très surprenant, mais beaucoup d'agriculteurs actent la naissance de la PAC en 1992, alors que sa création date de 1962, et elle est précédée par une politique de soutien des prix très proche : il y a une vraie méconnaissance de l'histoire de la construction des prix. Ils ont eu l'impression d'un geste neuf en 1992, mais il ne s'agissait alors que d'un découplage des aides existantes. Les aides n'étaient plus liées au volume produit mais à la surface : on passait d'une prime à la tonne à une prime à l'hectare. En fait, c'est un tour de passe-passe qui a poussé les agriculteurs dans une course à l'agrandissement. D'un coup, on leur a offert une nouvelle perspective d'optimisation, et ils ont continué à produire au maximum car c'était leur culture et que c'est comme ça qu'ils se valorisent eux-mêmes. La question : « C'est quoi un bon agriculteur ? », je l'ai posée plein de fois. Et la réponse a toujours été la même : « C'est quelqu'un qui a de bons rendements. » Jamais on ne m'a dit : « C'est quelqu'un qui gagne bien sa vie » !

Un point crucial de cette deuxième transformation du paysage, à partir des années 1990, que j'ai regardée à distance – mais le fait de revenir de temps en temps m'y rendait peut-être plus sensible –, a été la dispari-

tion des chemins. Un premier remembrement a eu lieu dans les années 1960, mais il restait encore des chemins, que je connaissais bien puisque je m'y promenais en vélo ou en mobylette. Ces chemins ont disparu. Une route qui reliait deux villages a même disparu. C'est dire le pouvoir des agriculteurs, qui rend possible la disparition d'une route goudronnée, obligeant les gens à un détour de plusieurs kilomètres. Je n'en revenais pas ! Et quand je disais à ma famille : « Mais vous vous rendez compte ? ! », on me répondait : « Oui, oui, mais pour les quelques voitures qui passaient là... » Je me souviens que dix ans plus tôt, quand je demandais : « C'est quoi une grande ferme ? », on me répondait « 70-80 hectares ». Et puis, c'est devenu : « 200 hectares ». Et puis là-dessus : vache folle. Ça, ça m'a vraiment perturbé, et je crois que ça a beaucoup joué sur *Le Temps des grâces*. Le paysage de la crise de la vache folle, ces montagnes de carcasses, pour moi ça ne passait pas. Qu'est-ce qu'on va faire de tous ces cadavres ? Quand ça a recommencé quelques années plus tard avec les ovins et la fièvre aphteuse, puis plus tard les canards, ce n'était plus filmé : on ne voit plus ces images.

Suite à la crise de la vache folle, le porte-parole de la Commission Européenne déclare vouloir relancer un plan de protéines végétales pour se substituer aux protéines animales, responsables de l'épidémie. Protéines végétales, ça voulait dire luzerne, trèfle, etc. : ça marche bien en France et c'est très bon pour les sols. Et pourtant, c'est à ce moment que la déshydratation ferme. Pourquoi ? C'est pour ça que je fais le film. Parce que quand je pose la question, on ne me répond pas. Et en fait, ils ne savent pas. Parce que personne n'y comprend rien. Il y a toute une histoire qu'il faut re-parcourir pour comprendre pourquoi on en est là. Tous les accords signés depuis les années 1960 entre les États-Unis et l'Europe nous empêchent de relancer un plan de protéines végétales : on n'est pas libre de faire pousser ce que l'on veut, il faut se mettre d'accord dans le cadre de l'OMC (Organisation mondiale du commerce).

D. Ce que vous décrivez ici, c'est un cadre, une superstructure que l'on voit très peu dans vos films. Ils se situent à une échelle beaucoup plus locale, tant dans les réunions entre partenaires locaux que dans la manière de produire.

D. M. C'est un peu le drame : tout ce travail doit aboutir à un film, à la fin. Cela implique des montages longs et douloureux. On a tout monté avec Jean-Christophe Hym, et tout ou presque était bien : les interviews d'économistes, Jean-Christophe Kroll à Dijon, Jean-Marc Boussard à Vincennes, des hauts fonctionnaires, dont Edgard Pisani, des écrivains, dont Mathieu

Riboulet ou Jean-Loup Trassard, des urbanistes comme Cristina Conrad, des paysagistes comme Alexandre Chemetof, Gilles Clément, etc... Mais à un moment, il faut faire un film ! « *You have to kill your darlings* », comme on dit. Et aujourd'hui, je résume la chose en disant que *Le Temps des grâces* est un film qui se fait sur cinq ans et que c'est le temps qu'il faut pour planter la forêt et ensuite y trouver son chemin.

Alors pourquoi l'agronomie a-t-elle fini par prendre le pouvoir sur l'économie dans ce film ? Je suivais plein de lièvres à la fois, dont cette histoire des subventions, et le rapport au travail qui en découle. J'avais imaginé des tableaux synoptiques avec les cases « produire », « échanger »... mais ça ne marchait pas. Et c'est venu petit à petit, autour du motif de la haie, qui scande le film. Il y a d'autres systèmes de rimes, mais la haie circule : **la question du remembrement, la disparition du bocage...** On en parle avec Benoit Joubert, avec les Lebot et les Baron en Loire-Atlantique, c'est repris avec les Bourguignon, et ça devient une manière de lire le film : **cette idée de l'interface, du tact, du sinueux qui s'oppose à la ligne droite**. J'ai donc peu à peu renoncé à raconter cette histoire économique, mais elle demeure quand même, à travers Lucien Bourgeois, l'économiste de l'Assemblée Permanente des Chambres d'Agriculture, qui nous donne les éléments dont on a besoin pour comprendre. Et c'est bien sûr présent aussi dans la parole des agriculteurs.

C'est leur parole qui m'a obligé à reconsidérer le montage. **Au départ, je cherchais à découper le film en thématiques, et je ne savais pas quoi faire de cette parole qui mêlait tout en permanence. Ce sont bien les agriculteurs qui me donnent la clé du film, et me poussent à avancer plutôt par lieux, à travers des portraits d'exploitation.** En fait, il y a quand même deux régimes de parole dans le film : il y a une césure, qui correspond au moment où arrivent Claude et Lydia Bourguignon. D'un côté, on est dans une logique de la juxtaposition avec des blocs de parole d'agriculteurs qui se succèdent, et c'est aussi une logique géographique, comme des monographies d'exploitations agricoles. Et puis de l'autre côté, une logique plus argumentative, plus politique, avec une parole chorale et plus scientifique où les agriculteurs font retour, mais parmi d'autres acteurs de la chose agricole.

D. C'est impressionnant d'entendre à quel point les gens sont capables de penser l'ensemble de la chaîne, de la production jusque dans les représentations qu'en ont les consommateurs.

D. M. Bien sûr, j'ai choisi les gens les plus intéressants, mais je crois que la fonction favorise cette conscience globale. Ce qui est troublant, c'est la capacité de cette agriculture dominante à penser plein de choses et à les

refouler dans le même temps. Parce qu'en effet, ils savent. **Le céréalier de la Beauce qui monte dans son tracteur sait exactement le taux désastreux de matière organique de son sol, comment c'était il y a vingt ans et comment c'est aujourd'hui. Il sait le taux de pollution de la nappe en-dessous, connaît les cours de Chicago et vend ses récoltes sur les marchés à terme. Il gère en permanence une multitude de paramètres.**

Mais le fait de savoir que la nappe est polluée ne les pousse pas à se remettre en cause. Et ceux qui sont les plus sincères te disent : « Si j'étais jeune, si je commençais aujourd'hui, j'irais vers le semis direct sous couvert végétal, etc. Mais aujourd'hui, à mon âge... Une exploitation agricole, c'est un gros paquebot : tu ne la tournes pas comme ça. » S'il n'y a pas d'accompagnement politique, s'il n'y a pas d'aide à la transition, c'est très compliqué. C'est plus facile quand on est petit de transformer son exploitation pour l'amener vers le bio, que quand on commence à avoir de grandes fermes céréalières avec des charges d'emprunt énormes. Donc ils restent dans un système qui marche. Matthieu Calame, l'agronome résume les choses ainsi : **comment passe-t-on d'un système qui marche à un système qui marche ? Une exploitation biologique, c'est un système qui marche, mais il y a cinq ans très casse-gueule entre les deux, qui nécessitent un accompagnement technique et économique.**

FAIRE CONFIANCE A LA PAROLE

D. Pour en revenir à vos films, vous ne montrez que très rarement la ferme ou les gens au travail. Vous préférez filmer la parole, voire le chant de ces vieux agriculteurs de la Jeunesse Agricole Catholique. Tout passe vraiment par l'oralité. Pourquoi ce choix, plutôt que les gestes ou les installations agricoles, par exemple ?

D. M. C'est vrai que j'ai peu filmé les gestes. Je ne sais pas si c'est un choix. Je crois que ce n'était pas ma priorité. L'urgence, c'était les mots, la parole. Je l'ai dit, je cherchais du répondant. Effectivement, ça a surpris les spectateurs de voir ces gens qui pensaient et qui parlaient bien, parce qu'on a l'image d'un monde assez mutique. C'est vrai aussi d'ailleurs, car il y a une peur du jugement, des agriculteurs entre eux, puis du reste de la société sur eux.

Après c'est aussi une affaire de priorité. Il s'agissait de montrer l'espace agricole et d'organiser le discours, et de faire travailler ces deux lignes ensemble. C'était largement suffisant comme boulot. Intégrer une troisième ligne aurait déstabilisé la narration. J'ai filmé un peu Thierry Letellier avec ses brebis : on le voit dans quelques scènes suivre son tracteur qui tourne

tout seul et donner du fourrage à ses brebis. J'ai aussi filmé cet homme qui conduit sa moissonneuse-batteuse. C'est succinct, comme des croquis. On voit aussi Patrick Libourel, l'éleveur, car il était important de voir son rythme de travail par rapport à Letellier : il est tout seul avec 600 bêtes, donc tu vois le rythme et le bruit dans sa chèvrerie, tout son temps est chronométré. Les Bourguignon, on les voit aussi travailler un peu. Je n'ai montré que ce dont j'avais besoin. Après, c'est sûr qu'il y aurait des films à faire où l'on comprendrait beaucoup de choses par le geste. Ce sont des films qui m'intéresseraient mais qui ne me correspondent pas : moi, ce que je fais, c'est mettre des choses en relation. Si je m'immerge dans une ferme pour regarder quelqu'un travailler, il me vient des questions, j'ai besoin de mettre son activité en rapport avec autre chose, de toujours tout complexifier.

D. C'est ce que la parole permet : de montrer que les gens pensent leur travail en relation avec d'autres sphères, économique, politique, etc.

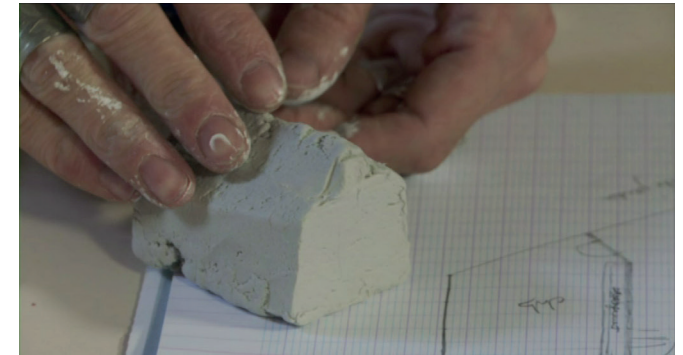
D. M. La parole permet de gagner du temps, et notamment les paroles d'écrivains. Parce que Bergounioux ou Trassard font des raccourcis que les agriculteurs ne s'autoriseraient peut-être pas. Ce sont des gens très savants, pourtant. Benoît Joubert, avec une culture plus technique, est un expérimentateur. Daniel Calame a une grande culture économique.

D. Avant chaque entretien, vous prenez le temps d'expliquer le cheminement intellectuel qui a précédé ?

D. M. Oui, ça fait partie de l'entretien. À chaque rencontre, je rejoue la totalité du film. Ces gens sont là avec leurs chèvres, et moi je leur parle de tout ceux que j'ai vu avant eux, je les emmène dans mes problèmes, je leur parle subventions et remembrement... Et plus on arrivait vers la fin du tournage, plus je parlais longtemps.

D. C'est étonnant car dans vos films on ne vous entend presque pas.

D. M. Les spectateurs n'ont pas besoin de m'entendre puisqu'ils ont le film qui raconte tout cela. Daniel Calame, par exemple, je ne l'ai vu qu'une fois. On arrive le matin tôt, on passe 5 heures ensemble, et c'est une rencontre éblouissante. Mais auparavant, je prends le temps de lui expliquer assez longuement qui j'ai vu, comment je suis arrivé là. Il m'écoute, et de manière inconsciente il se synchronise avec le projet et avec son degré de complexité, ce qui fait que d'entrée de jeu sa parole est très riche. C'est sûr que cette manière de faire a beaucoup joué. C'était une manière, assez











douce, de diriger : tu commences par parler, tu fais part de tous tes doutes, de toutes les questions que tu te poses, et les gens se synchronisent avec tes problèmes. Et c'est ce qui fait que toutes ces personnalités convergent vers les questions du film, dont je suis le dépositaire.

D. Il semble y avoir une évolution naturelle du *Temps des grâces* à *La Ligne de partage des eaux*. Vous passez d'entretiens en tête-à-tête, orientés par vos soins, avec des gens qui ont la problématique en eux, à des mises en situation, parfois plus collectives, qui s'organisent sous forme de blocs, où l'idée d'un chapitrage disparaît encore plus.

D. M. *Le Temps des grâces* c'était surtout des entretiens et des paysages. C'étaient des journées très longues, on filmait beaucoup, on roulait beaucoup, et en voiture je travaillais chaque entretien, je reparcourais les questions que j'allais poser. Sans avoir été filmé, j'ai l'impression d'avoir été l'un des acteurs du film. Je n'avais pas imaginé qu'il était possible d'expérimenter une autre position, il fallait que je paye de ma personne ! Mais à certains moments, on s'est retrouvé à faire des choses différentes et à filmer des gens au travail : une réunion, la vacation d'une architecte et d'un paysagiste conseil... Donc des gens qui se regardent entre eux et ne me regardent pas moi. Et c'étaient des moments de relâche, de reprise de souffle.

Par exemple, on filme pendant deux jours le *think tank* de Stéphane Le Foll, qui était alors député européen et qui se voyait déjà ministre de l'agriculture. Des gens qui parlent, qui font des dessins sur des *flip boards*, avec des flèches dans tous les sens. C'était intéressant. On était là, avec une seule caméra, et j'aimais bien parce que le fait de ne pas avoir à diriger d'entretien me permettait de revenir au cadre, de filmer. Et je me mets dans un coin, j'essaie des trucs. Je sentais bien que ça n'allait pas rentrer dans le film, mais j'observais comment ces gens se parlaient et ça me semblait bien intéressant. Pareillement avec Alain Freytet, qu'on retrouvera ensuite dans *La Ligne de partage des eaux*. On l'a suivi sur une journée de vacation, en tant que paysagiste-conseil. J'ai eu beaucoup de plaisir à filmer ces discussions avec des élus ruraux.

Et vraiment, *La ligne de partage des eaux* est né là, dans ces à-côtés du *Temps des grâces*, dans ce plaisir à être là, au cœur des choses et de ne pas parler, pas questionner mais seulement observer et écouter. Et puis il y avait toute cette réalité rurale avec laquelle on était en contact pendant le tournage : les Routiers, le menu ouvrier à 12€, les types de la DDE

(Direction Départementale de l'Équipement) dans leurs voitures oranges. Tous ces acteurs du territoire... Je me demandais comment ça marche tout ça, concrètement, les routes, les champs, les ponts, les nappes phréatiques, les captages etc... J'avais envie de documenter cela, de le donner à voir, et, à la manière des *New Topographics*, c'est la figure de la série qui s'est imposée. Un film sériel qui travaille une idée très générale, la fabrique du paysage en quelque sorte. Là, l'idée de sujet de film en prend un coup. Déjà, pour *Le Temps des grâces*, quand je disais que je travaillais sur l'agriculture, tout le monde me disait: «Mais l'agriculture et quoi? L'agriculture et la PAC? L'agriculture et la pollution?» Et moi je répondais l'agriculture en général, du néolithique à nos jours.

Et avec l'idée de ce nouveau film est venue aussitôt l'image du puzzle, que l'on découvre au début de *La Ligne*... Il y a eu d'emblée cette idée que le paysage des campagnes françaises ne ressemble plus à l'idée que l'on s'en fait, à l'image qu'on en a, et qu'en même temps, l'image est plus forte que le réel.

LA SERIE, LE PUZZLE ET LE GEOPORTAIL

D. C'est cela pour vous le sens du puzzle, au début du film? Pour moi, il s'agissait d'annoncer le principe du film, qui cherche à reconstituer une réalité faite de plusieurs morceaux disjoints, avant d'approcher le véritable sens des choses.

D. M. Pour moi, c'est d'abord une image d'Épinal, une image de l'enfance, formatrice, constitutive. C'est ce type d'images qui produit les catégories à partir desquelles on va regarder le monde, et les catégories changent peu alors que la réalité change sans cesse. «La forme d'une ville change plus vite, hélas!, que le cœur d'un mortel», écrit Baudelaire. J'avais mis ça en exergue du scénario, ainsi qu'un vers de Mandelstam: «Nous vivons sans sentir sous nos pieds de pays».

D. Cette image d'Épinal est particulièrement visible à travers les panneaux d'intérêt culturel qui bordent l'autoroute, et qui portent une vision très touristique de l'histoire.

D. M. L'idée que les représentations sont plus fortes que le réel était primordiale: cette capacité que l'on a à ne pas voir les nappes commerciales et pavillonnaires, cet *open field* généralisé, les bassines dans le Poitou-Charentes, ces immenses réservoirs à ciel ouvert, la laideur du pays et son absurdité, pour concentrer le regard sur ce qu'on est venu chercher, à savoir des preuves rassurantes de la permanence.

Pour préparer le film, avec Camille Lotteau, on est parti de Google Maps, et on a mis une centaine d'épingles sur la carte. J'avais quand même circonscrit le périmètre du film au bassin versant de la Loire, un peu moins même puisqu'on part des sous-bassins de la Vienne et de la Creuse, sur le Plateau de Millevaches, pour aller jusqu'à l'estuaire, à Saint-Nazaire. Le but était de constituer une série de situations qui se donne à voir comme incomplétude, qui permette de faire exister un hors champ énorme, à savoir cette réalité de la tâche sans fin qu'est l'aménagement du territoire. Et en même temps de choisir des situations suffisamment éloquentes pour produire du sens, qui rendent intelligibles certaines dynamiques à l'œuvre. Il fallait vraiment organiser tout ça, et là encore, de la même manière qu'avec *Le Temps des grâces*, n'importe qui était légitime pour participer, n'importe quelle situation d'aménagement du territoire pouvait intégrer le film: une discussion sur une plante invasive dans les marais de la Brenne, une Commission locale de l'eau qui met autour de la table élus, gens d'EDF et agriculteurs... On a filmé plein de choses qui ne sont pas dans le film: une séquence d'archéologie préventive sur le tracé de la LGV Tours-Bordeaux; des chantiers d'autoroute... Je voulais filmer la fabrique du territoire, aussi bien dans sa matérialité que dans sa dimension politique de négociation permanente, et donner à voir en creux le rôle de l'État, sa trop grande présence à certains endroits et sa trop grande absence à d'autres.

Assez vite, la figure de l'inventaire nous a semblé importante, comme elle l'a sans doute été pour Lewis Baltz, Robert Adams ou les Becher, qui ont inventorié les nouvelles formes urbaines, les nouvelles formes d'habitat. Mais on ne faisait pas une série photographique pour un musée ou un livre mais un film destiné à la salle et parfois on trouvait que les marches étaient un peu hautes. Il fallait donner à voir certes, mais aussi à comprendre. Jean-Christophe Hym, le monteur, me rappelait sans arrêt la place du spectateur, ce qu'il peut comprendre ou pas, et peu à peu on s'est dit qu'il fallait ajouter un peu d'entretiens. Cela dit, ce sont des entretiens que l'on perçoit moins comme tels que dans *Le Temps des grâces*, car ce sont des entretiens en plein air en général, et en mouvement. La séquence avec Alain Freytet dans la voiture, c'est un entretien, mais quand on voit la séquence, on ne s'en rend pas compte. C'est que je lui avais posé les questions bien avant et il savait ce qui m'intéressait. En fait, je lui ai demandé de faire quelque chose de pas du tout réaliste, à savoir de parler à voix haute, tout seul dans sa voiture, comme s'il se parlait à lui-même. Cela donne une des plus belles séquences du film, une leçon de choses qui résonne avec la totalité du film.

Pour ce film, il y avait le souhait de changer de place dans le dispositif de tournage, de passer du centre à la périphérie, de filmer des gens qui se parlent entre eux, et d'avoir une matière filmique plus contraignante au montage. Car tous les gens qui ont monté des films de parole connaissent cet enfer qu'est monter un matériau aussi plastique que la parole. Et pourtant, bien évidemment, on ne faisait pas de *jump cut*, ni de off, sauf pour Pierre Bergounioux dont la voix, à deux reprises, plane sur les paysages, et il ne doit pas y avoir plus de trois plans de coupe dans *Le Temps des grâces* ! C'est dire qu'on faisait tout pour lester la parole de l'image de celui qui l'énonce. Mais quand même, un entretien filmé, ça reste très malléable, ça offre beaucoup de possibilités, la totalité des rushs restant actifs jusqu'au dernier instant. Tant qu'on n'a pas validé le montage, on peut remobiliser n'importe quel zone du stock. Donc on travaille pendant deux ans, avec deux cent heures de rushs que l'on doit faire tenir dans sa tête. C'est fatigant. J'ai décidé de ne pas refaire ça. La parole de réunion, ça semblait plus raide, plus pesante, pas aussi facile à manipuler. Elle est plus diluée, moins dense en information, donc on doit travailler avec des plus gros morceaux, l'unité de travail a plus de pesanteur. En fait, il s'agissait d'inverser la proposition kierkegaardienne « du possible, sinon j'étouffe » en « moins de possible pour respirer ! ». Bon, néanmoins, il fallait pouvoir monter, et il a tout de suite été clair qu'il fallait filmer ces réunions avec deux caméras. Et là on a fait des plans de coupes, qui sont principalement des plans d'écoute. Et on se retrouve dans une rhétorique de champ-contrechamp, un peu malmenée certes, mais quand même, qui tend vers le classicisme, vers la fiction. C'était passionnant à faire.

Après une première session de tournage, on a commencé à monter rapidement, et c'est ce montage qui a piloté la suite du tournage. Encore une fois : écrire tout le temps !

C'est un film que j'espérais moins complexe à monter que *Le Temps des grâces* mais il l'a été tout autant, quoique différemment. Il fallait produire une image intelligible et actualisée du monde dans lequel on vit. Non plus la carte scolaire de Vidal de la Blache, ni le puzzle du début, mais le Géoportail, la carte avec des dizaines de calques. J'ai toujours aimé les cartes, je peux passer des journées entières à regarder des cartes. Le Géoportail, ce sont des fonds de cartes que l'on superpose : carte IGN, mais aussi carte du relief, du réseau hydrographique, des zones sensibles, des réseaux électriques... etc. Avec Jean-Christophe Hym et Arnaud Maudru, nous avons passé énormément de temps à construire des séquences de cartes, où l'on passait du réseau hydrographique au cadastre, au réseau routier, pour finalement ne pas les garder.

D. Vous êtes vous demandé comment procéder afin de passionner les gens pour des problèmes qui font partie du décor, que l'on ne regarde jamais ou qui semblent profondément ennuyeux ? Qui a envie de voir un film sur des réunions ?

D. M. Dans le corpus qui m'accompagnait sur *La Ligne de partage des eaux*, il y avait aussi *The Wire*. *The Wire*, c'est exactement ça : David Simon parvient à passionner les gens durant soixante heures sur des problèmes d'une complexité incroyable. C'est comparable à Balzac, dans sa compréhension fine du monde. Pour moi, *The Wire* a été un choc, et je me suis senti autorisé à essayer des choses, parce qu'eux l'ont fait, avec leurs moyens propres.

D. Comment comprenez-vous, quand vous filmez une réunion, ce qui va être déterminant ? On parle de centaines d'heures de discussion, d'un temps fondamentalement différent de celui du cinéma.

D. M. Quand il m'arrive de faire de l'enseignement, d'accompagner des étudiants, je suis toujours très insistant sur un point : on doit se méfier de ses souvenirs de tournage et le moment crucial, c'est le dérushage. La tendance des étudiants, quand ils ont beaucoup de matière, c'est au montage d'aller directement rechercher les moments qui leur ont semblé intéressants. Or, à mon avis, **il faut regarder les rushs au moins deux fois, et en entier. C'est seulement quand tu fais cet exercice que tu commences à comprendre ce que tu as filmé. Après, tout le travail de montage va consister en un très long processus de compréhension de ce que tu as filmé. Et c'est un processus qui ne s'arrête jamais : je continue à comprendre des choses que j'ai filmées il y a quinze ans, en fonction de ce que je continue d'apprendre par ailleurs.** Je me dis « ah, c'était donc ça qu'il ou elle voulait dire ! » Il ne faut surtout pas faire les films à partir de ce que l'on sait. Il faut partir de ce que l'on ne sait pas. Et regarder les rushs avec beaucoup de concentration, avec le monteur – je déconseille toujours aux étudiants de monter les films seuls. Autant j'ai cherché à entrelacer écriture, tournage et montage, autant je pense que le dérushage doit être un moment à part.

Dérusher, c'est revivre, mais c'est surtout détacher le rush du tournage et le transformer en matériau. Si l'on ne fait pas ça bien, on reste tributaire de l'expérience du tournage et on s'aliène soi-même, on perd la possibilité de comprendre ce qui s'est passé : « J'étais là, je n'ai rien vu. » Choisir le cinéma, c'est pouvoir faire les choses comme ça : revenir, reparcourir des endroits qu'on a pu connaître, les voir autrement, retrouver cet espèce d'étonnement à la *Blow Up*.

SE VOIR SOI-MEME

D. Dans vos films, ces réunions deviennent des moments de démocratie, ou de confrontation entre le pouvoir, les institutions et les élus locaux. À chaque fois, vous les montrez sous un jour différent, selon les partenaires qui sont présents.

D. M. Je ne sais pas si c'est moi qui les filme différemment. Je pense que ce sont eux qui s'organisent différemment, et que c'est ça que le film montre. Sur le Plateau de Millevaches, ils sont face-à-face autour d'une table, c'est un espace démocratique sain pour se parler, et plus on descend vers l'aval, plus cette forme d'organisation spatiale disparaît. A Châteauroux, c'est l'auditorium avec le public dans les gradins qui écoute et les experts et les politiques sur la scène, qui parlent, alors qu'on est censé être dans un espace de démocratie participative – mais ça, c'est la démocratie participative à la française. Et la Commission locale de l'eau, du côté de Nantes, où la position dans l'espace est déterminée par l'écran et le *powerpoint*: tout l'ordre du jour est déterminé par le *powerpoint*.

Ces diaporamas *powerpoint* sont symptomatiques d'une absence de confiance dans la parole. On ne fait que juxtaposer des discours et cela ne produit presque rien. La démocratie, c'est un *ethos*: est-on capable d'écouter, croit-on en la puissance de sa parole et en la parole de l'autre? Est-ce qu'on est prêt à faire des rencontres, à être déplacé, plutôt que de rester dans le rôle que le jeu social nous a assigné? À Faux-la-Montagne, sur le Plateau, on n'arrive pas à la réunion avec sa clé USB, on arrive avec son intelligence. Et quand on voit ça à l'écran, eh bien, ça se voit tout de suite que c'est mieux, des sociétés de confiance, où les façons de parler ne sont pas uniformisées, où les gens s'écoutent et apprennent les uns des autres. On pourrait croire qu'on est au Vorarlberg et non en France! C'est pour ça qu'il faut filmer ces réunions, c'est pour se voir soi-même en tant que communauté, enfin.

Je suis sorti de *La Ligne de partage des eaux* en me disant qu'il y a quand même en France un gros problème avec notre culture politique, qui fait qu'on ne va pas y arriver, encore moins que les autres. La place de l'État, le rapport entre Paris et la province, il y a toute une conception de l'espace... et il y a tout un rapport à la parole et à la décision politique qui fait que cela ne peut pas marcher. Les enjeux environnementaux, ça se comprend à la façon de ce Géoportail, en superposant le plus de points de vue possible. Il faut être capable de mettre en place des modalités vraiment démocratiques, en inventer, en réactiver certaines ou rafistoler celles qui sont déjà

là. Il faudrait que les gens arrêtent de se tourner vers l'État et se regardent un peu plus eux-mêmes. Que peut-on faire, nous, depuis notre place. Ce qui m'a frappé avec les Gilets Jaunes, c'est l'obsession de l'État; la FNSEA (Fédération nationale des syndicats d'exploitants agricoles) ne regarde que l'État, tout le monde se focalise sur le Président, sur le gouvernement, alors que la contestation peut donner lieu à la création d'institutions qui se dégagent de ce rapport à l'État. Pourquoi pas avec les communes et les intercommunalités d'ailleurs.

D. Le maire a quand même de moins en moins de pouvoir – ce que vous montrez bien avec les réunions d'intercommunalités, par exemple.

D. M. Le maire, ou l'interco, ou d'autres choses, des groupes de producteurs, des entreprises etc. Le film d'après, *Nul Homme n'est une île*, est vraiment la conséquence directe du vertige un peu nauséux qu'a provoqué cette expérience de *La Ligne*. Il y a de l'intelligence dans ce pays pourtant! J'ai fait deux cent débats, les gens parlent, et tout le monde se sent atrophié, entravé politiquement. Quel gâchis! C'est ça qui met vraiment en colère, ce gâchis. La beauté du pays qui est massacrée par bêtise et par indifférence. L'eau, les sols, la biodiversité, les forêts, les rivières... et les gens *in fine*. On dérègle: par exemple, ce qui autrefois était considéré rivière devient aujourd'hui fossé, afin de pouvoir être aspergé de biocide ou drainé et transformé en champs de maïs. Ces stratégies d'accaparement du commun sont très actives dans ce pays. J'avais donc besoin d'aller me confronter à d'autres cultures politiques où les gens n'ont pas peur de parler, ni de se parler.

D. Dans *Le Temps des grâces*, Matthieu Calame évoque l'absence de modèle, d'une pensée qui, notamment au niveau de l'État, permette de se projeter sur le temps long. Vos films montrent qu'il y a une présence du pouvoir institutionnel, mais qu'il ne pèse pas toujours où il devrait peser.

D. M. Moi, je serais prêt à rejoindre une équipe multidisciplinaire, pour un travail d'observation fine des institutions: un vrai travail de recherche, que tu peux mener avec des étudiants... C'est pour ça que j'ai toujours été déçu des rencontres avec le monde universitaire, car il y a une vraie disposition chez moi à rejoindre des collectifs de recherche, mais il n'y a aucun intérêt du côté de l'Institution à faire venir des cinéastes. Peut-être ces institutions sont-elles déjà trop fragilisées pour accueillir ce type de collectifs. Donc ce travail-là, on le fait où aujourd'hui? Dans le monde de l'art?

Avec quels financements? A ce titre, on ne peut que regarder avec envie et mélancolie les conditions de travail dont on pu bénéficier des cinéastes comme Harun Farocki ou Hartmut Bitomsky. Ils étaient profs, ils pouvaient faire du cinéma en chercheur sans passer leur temps à écrire des dossiers, ils avaient une revue, et les chaînes de télé les accompagnaient. Ou bien pensons à la Sept! Avec qui on fait ça aujourd'hui? Avec Internet? Mais moi je travaille lentement, il me faut un peu de moyens, et je ne sais pas si j'ai envie de me consacrer à des projets qui seront regardés sur des téléphones. Là, je le vois bien, je suis prisonnier de ma propre culture.

D. **Je n'avais pas pensé à Farocki, dont les films sont souvent plus urbains, sur des sujets plus industriels, mais c'est vrai qu'il a aussi filmé dans des laboratoires, des gens qui inventaient de nouvelles manières de produire, ou des moyens de transport adaptés à des pays émergents.**

D. M. J'adore Farocki. Je ne connais pas tout son travail, loin de là. Il y a des films assez complexes sur le statut de l'image, sur la représentation, mais il y a aussi des films que tu peux regarder avec des enfants de cinq ans. *Zum Vergleich* [2009], sur la fabrication des briques, par exemple : cela dure une heure, il n'y a aucun commentaire, c'est vraiment un livre d'images, on comprend tout.

D. **C'est un peu l'inverse de vos films, dans la mesure où l'on ne voit que des gens qui travaillent, et sans échanger aucune parole.**

D. M. Oui, mais je me sens une grande affinité avec le titre, *Zum Vergleich*, «par comparaison». Par ailleurs, je n'ai fait que trois films, et Farocki a fait des films très différents. *Nicht ohne risiko* [2015], où il filme une réunion entre des capital-risqueurs et un entrepreneur : voilà un film qui vous fait gagner du temps dans votre effort pour comprendre l'époque.

Dans *Le Temps des grâces* comme dans *Nul Homme...*, il y a des gestes qui sont filmés, mais je ne dirais pas que je filme le travail : ce sont plutôt des moments où on ramène la matérialité, ce avec quoi les gens travaillent. La séquence chez le menuisier ne montre pas tant son travail – l'accomplissement d'une tâche en entier – que les bruits, les outils, le bois, la transmission au jeune apprenti. Le travail que je filme, c'est le travail de la pensée : des gens qui réfléchissent, qui parlent et qui sont totalement contemporains du spectateur. Et moi, je l'apprends en même temps que je restitue. Si je tournais plus, certainement j'essaierai des choses différentes. Il y a tant à faire. J'aimerais faire un film sur la matière du monde : filmer des usines d'où

sort le matériau avec lequel on construit les routes, ou le mobilier urbain, etc. Histoire d'aller voir «sur quelles fondations il s'érige, notre monde» comme disait Sebald.

Par exemple, pour *La Ligne de partage des eaux*, je voulais rentrer dans une usine où l'on construit les grands panneaux routiers, mais on n'a pas eu l'autorisation. On s'est donné du mal pour pouvoir filmer à l'intérieur des plate-formes logistiques et j'ai eu la chance de tomber sur des gens ouverts, qui ne comprenaient pas bien ce qu'on cherchait mais qui ont néanmoins accepté que l'on filme. En fait, le parti-pris de *La Ligne...* c'est que, contrairement à *The Wire*, on ne va pas pouvoir filmer ce qui se passe derrière les portes, on ne va filmer que la partie visible du spectre. Mais ce n'est pas parce qu'on ne peut pas tout filmer qu'on ne va s'interdire de filmer ce que l'on a sous les yeux, et que personne ne regarde. Rien qu'avec ça, il y a déjà beaucoup à comprendre de l'état du monde. Ce film a généré pas mal d'incompréhension d'un côté, mais de l'autre il a suscité une espèce de transe : lors des débats, des cadres territoriaux s'y sont reconnus comme jamais à l'écran : toutes ces situations qui font leur vie professionnelle et qui ne sont jamais représentées, ils les ont retrouvées et ils vivaient le film avec beaucoup d'intensité. Je me souviens d'un homme lors d'un débat qui répétait : «c'est transparent, c'est transparent!»

Finalement, ceux qui ont eu le plus de mal, c'étaient les militants. Des gens qui étaient bien avec *Le Temps des grâces*, que je pensais retrouver ensuite pour ce film – Attac, France Nature Environnement, la Confédération paysanne, etc. –, ils n'en avaient rien à faire de ce film-là, ils ne savaient pas comment le prendre. Parce qu'en fait, il faut que le film leur serve, qu'on puisse le découper, montrer un extrait... Là, le film est plus complexe, c'est un autre niveau de discours. D'ailleurs, ça se ressentait dans la qualité des débats. Autour du *Temps des grâces*, il y a eu des débats fantastiques, mais les gens avaient aussi souvent tendance à tout ramener à eux. Avec *La Ligne de partage des eaux*, c'était un peu plus dur de commencer, car il n'y avait pas cette identification immédiate, mais quand les prises de parole arrivaient, elles étaient beaucoup plus articulées et politiques.

JEUX D'ÉCHELLES

D. **Peut-être est-ce parce que le film met en pratique ce qui était déjà latent dans *Le Temps des grâces*, à savoir que l'on ne peut pas comprendre le monde sans une pensée de la connexion et de l'interdépendance : l'un des seuls élèves présents dans le film détaille sa collaboration avec le Conservatoire du Littoral car ils ont besoin l'un de l'autre.**

D. M. Peut-être que je n'aurais pas dû appeler le film comme ça ; peut-être que *Bassin versant* était plus approprié. La thématique de l'eau fonctionne sur deux plans : c'est l'un des motifs esthétiques du film, mais il s'agit aussi plus profondément de comprendre ce qu'est un bassin versant, un réseau hydrographique. C'est ce double statut de l'eau qui fait que les gens ont besoin qu'on leur donne le mode d'emploi du film. Le monde d'aujourd'hui favorise peut-être cette impatience, ce besoin de comprendre tout de suite. Ma façon de raconter les choses, c'est plutôt de demander au spectateur de faire confiance et de lâcher prise. Je refuse de prendre les gens par la main. Un film, c'est une forme qui doit savoir s'imposer.

Il s'agit de penser le film non seulement comme un objet temporel mais aussi comme un objet spatial : il y a le temps de la projection, de la découverte, de la linéarité, mais pour quelqu'un qui aime le cinéma, le film dure encore, et devient un agencement spatial : à un moment, la mémoire le revisite, le reparcourt dans tous les sens, le recompose. Tarkovski disait qu'un film, c'est du temps sculpté. Nous, vu les temporalités de travail et de montage que l'on se donne, on travaille aussi cette dimension-là, en se disant que le film va être revisité par les gens après-coup. La seconde vision est très importante : j'ai discuté avec des gens qui m'ont dit qu'après avoir revu *Nul Homme*, ce n'était plus du tout le même film. C'est très fréquent avec mon travail, où il y a des disjonctions très fortes qui peuvent dérouter le spectateur. Moins pour *Le Temps des grâces*, qui est un voyage en France, qui s'adresse à des Français et où les hiatus sont vite digérés, que l'on passe de Loire-Atlantique à la Bourgogne. Par contre, quand on passe de la Sicile à l'Autriche, alors là...

D. **En termes de réception, cette non-linéarité se distingue aussi d'un discours logique habituel. Chez vous, le lien est à la charge de la pensée des gens. Cela crée une espèce de flottement. Votre position de cinéaste semble être prise entre deux pôles : d'une part, vous voulez apprendre des choses et donner des informations au spectateur ; de l'autre, il y a cette expérience sensible du monde à laquelle vous êtes très attentif. Dans cette séquence où vous filmez le ballet des Fenwick, il n'y a aucune parole, et cela peut intriguer, désarçonner le spectateur : comment passe-t-on de l'eau, aux camions et aux pneus, du flux de la rivière à celui des marchandises ?**

D. M. Mettre côte-à-côte une passe à poissons et une plate-forme logistique : qu'est-ce que ça raconte ? Cela renvoie à des choses abstraites, à la question des circulations, de la coexistence des réseaux hydrographiques

et des réseaux routiers, des flux de marchandises et de capitaux et de la circulation des animaux. Il y a des gens pour qui cela ne produira rien, c'est un pari. Mais il y a plusieurs façons de l'interpréter. J'ai reçu un mail du directeur de l'École Nationale Supérieure du Paysage, à Versailles, qui voyait dans la séquence la confrontation du « just in time » de la logistique et du temps long de la rivière. Pour lui, c'était une évidence. C'est là où sont les enjeux de dramaturgie, de narration : il faut prendre en charge l'attention des gens, les accompagner, pour ensuite les laisser très libres.

C'était cela, le défi de ce film. On avait tous ces petits blocs épars, avec beaucoup de réunions, un langage technique, et je me disais que les gens n'allaient rien comprendre, que les marches étaient trop hautes. Il y avait trop de mur blanc entre les deux photos, il fallait rétrécir un petit peu cet espace, ce hiatus, sans perdre le projet. L'image qui me guidait, c'était celle d'un mur en pierres sèches. C'est-à-dire un film sans liant, où c'est vraiment l'équilibre entre les blocs qui fait que le mur tient. À l'inverse, *Le Temps des grâces* est un film plus ouvragé, c'est plus du travail de bois, de la marqueterie. On retombe sur des images qui sont liées à des gestes. Je pense à ce réalisateur radio, Yann Paranthoën, qui a fait de très beaux documentaires radiophoniques, et qui utilisait beaucoup de métaphores de la maçonnerie pour parler de son travail, de son respect de la matière première. Si tu regardes quelqu'un qui construit un mur, il a un tas de pierres à côté de lui, et il choisit le bloc dont il a besoin à ce moment-là, sans trop le polir – éventuellement un coup de marteau pour le casser en deux. C'est comme ça qu'on a fait je crois.

Aujourd'hui, je travaille à nouveau sur les rivières : un documentaire et une fiction. C'est pour redonner à voir des connexions, pas si évidentes, mais cruciales, déterminantes politiquement : des connexions entre hydro-électricité, agriculture, urbanisation, biodiversité. Si je filme une rivière où il y a des micro-centrales, du saumon, des passes à poissons, des pompes pour irriguer le maïs... je ne peux pas faire autrement que de montrer tout cela, je ne peux pas aller filmer l'un ou l'autre. Ce qui m'intéresse, c'est la relation. C'est ça que je filme. Il n'y a pas de primat à accorder à telle ou telle figure, tel ou tel statut : c'est la circulation, la relation qu'il faut donner à voir. Et ça c'est *The Wire* ou Balzac : c'est cette idée qu'il y a certes des personnages, mais que ceux-ci s'inscrivent dans des collectifs, qui s'inscrivent eux-mêmes dans un paysage encore plus grand, et essayer de trouver une sorte de manière de rendre tout ça un peu égal, sans qu'il y ait un primat du gros plan sur le plan moyen ou sur le plan large. Même si le film recourt aux trois régimes, il faut que l'on se dise, dans l'orchestration de

tous ces plans, que **le film n'est pas plus le portrait d'un individu que d'un collectif ou d'un territoire**. C'est quelque chose qui existe dans le cinéma, que l'on trouve chez Ford par exemple. Si Ford, c'est mieux que les autres, c'est parce qu'il y a cette existence des individus, du groupe et du territoire ou de la grande histoire : il y a plusieurs échelles qui coexistent dans le même film et auxquelles il donne la même valeur en droit. Dans *Nul Homme n'est une île*, j'ai essayé un truc avec la fresque de Lorenzetti, qui ne marche pas vraiment je crois : après des plans en mouvement, il y a trois plans fixes qui s'emboîtent, un plan serré sur une petite ferme, suivi d'un plan moyen qui inscrit cette ferme dans un paysage, puis d'un plan très large qui est l'inscription de cette même ferme dans le grand paysage. Trois échelles de paysage : la parcelle, ou la ferme, la commune ou disons le paysage qu'on embrasse du regard, et le grand paysage, qui échappe à la vision directe mais dans lequel on se sait inscrit et qu'on recompose mentalement à partir d'une série de visions.

D. **C'est une autre particularité de votre cinéma : le sujet n'est pas la planète – *Home* de Yann-Arthus Bertrand –, ni les seules initiatives locales et positives, comme peut le montrer Cyril Dion. Tout en choisissant une échelle réduite, vous maintenez sans relâche le lien de la partie avec le tout.**

D. M. Ces démarches me semblent dépolitiser fortement les enjeux d'écologie, pour, au mieux, les techniciser. Avec *Nul Homme...*, il y avait l'idée de sortir du cadre français : le hors-champ du film, c'est la France, qui est abordée en creux. Le but est de questionner nos voisins pour nous comprendre nous-mêmes. Il y a une échelle plus grande, continentale, même si en fait, quand on se décentre comme cela, on s'aperçoit que l'Italie, l'Autriche ou la Suisse, c'est très proche. Entre la fresque à Sienne et le Bregenzerwald en Autriche, il y a peut-être la même distance qu'entre Lille et Lyon. Alors que nous, depuis notre point de vue de Français, on imagine ça comme des espaces disjoints et très éloignés. Ce film réactive un cadre historique, et la fresque m'y a aidé : celui de l'Europe médiévale et du Saint-Empire Romain Germanique, dont ces espaces faisaient partie. Cet Empire, qui tenait plus de la rêverie universaliste que de ce qu'on appellerait État aujourd'hui, a été le cadre d'expériences politiques extrêmement diverses, en échelles comme en modalités : le communalisme en Italie, les principautés, etc. C'est une histoire complexe, faite de tensions politiques, mais avec un même espace partagé qui allait de la Sicile jusqu'à Hambourg. Espace auquel on serait bien en peine de donner un centre. Aix-la-Chapelle ? Rome ? Palerme ? C'est donc un espace qui nous donne de l'air aujourd'hui parce qu'il est foncièrement polycentrique et que vraiment la centralité à la française, c'est plus possible !

D. **La fresque de Lorenzetti, qui ouvre le film, a été commandée dans un sentiment d'urgence, à un moment où une modalité de gouvernance, la seigneurie, gagne de plus en plus de terrain sur le communalisme.**

D. M. Oui, il y a une angoisse, la peur du retour des oligarques, des ploutocrates. Le postulat du film était de mettre des expériences de développement local en archipel et de regarder si elles n'étaient pas beaucoup plus proches que ce que l'on imagine, si elles ne partageaient pas les mêmes valeurs et un horizon commun. C'est du disjoint, mais qui crée aussi une continuité, une communauté de projet.

Je me suis intéressé à l'histoire du Vorarlberg. C'est une région intéressante, qui n'a été annexée à l'Empire que tardivement, au 19^e siècle. C'est une zone tampon, dont la langue, l'alémanique, la rattache à la Suisse, et qui se vit assez peu comme autrichienne. L'identité communale est très importante, et on a le sentiment que, passée la commune, il n'y a plus de frontières. Du coup, ils n'ont aucun problème à travailler avec les Suisses, les Bavares, voire les Italiens du Nord. Il y a autant d'organisations institutionnelles qu'il y a de projets. Là-bas, il y a vraiment l'idée que la politique passe par la coopération, que c'est fait pour faire des choses et pas seulement pour dire qui on est. En France, on a l'impression qu'on se sert de la politique pour se définir soi-même, alors que le rôle de la politique, ce devrait être de décider ce qu'on fait ensemble. Au Vorarlberg, l'environnement a pris une place centrale dans les politiques publiques dès les années 1980. Alors que nous, on n'a toujours pas commencé. Pour eux, la question de l'habitat est réglée ; désormais, ils se posent d'autres questions : la mobilité, les émissions de CO₂, et tous les élus, les maires ruraux ont un degré d'éducation sur les questions énergétiques qui force l'admiration. C'est comme s'ils avaient tous lu le *Manifeste négaWatt*.

Dans *Nul Homme n'est une île*, il y a donc un double mouvement : à la fois un zoom avant et un zoom arrière. Et je pense que c'est ce que j'ai profondément envie de faire, cette espèce de torsion, comme quand tu prends des jumelles à l'envers : le paysage semble mis à distance, et en même temps il acquiert une netteté, une luminosité nouvelle. C'est un jeu d'optiques, le fait de regarder le monde à travers un instrument, qui tantôt l'approche et tantôt l'éloigne, et de faire sans arrêt ce travail d'accommodation.

D. **Les outils de vision sont récurrents dans vos films. Le couple de microbiologiste et leur microscope dans *Le Temps des grâces* ; les cônes pour voir sous la surface de l'eau dans *La Ligne...* ; Google Earth dans *Nul Homme...***

D. M. Tout à fait. Et le mouvement de caméra sur le puzzle participe de ce travail. C'est le mouvement de l'intelligence en éveil. C'est aussi le plaisir de la marche à pied : avoir une vision très large, tout en pouvant s'arrêter pour regarder les objets, ramasser quelque chose par terre. Je ne suis pas un érudit ou un savant, mais ça me plaît d'en rencontrer pour ce type de projets : des gens qui botanisent, qui font des herbiers, qui ramassent des trucs, se baladent dans la nature avec un petit marteau, c'est une figure un peu romantique.

D. **Ce qui est très beau aussi au Vorarlberg, c'est que leurs principes démocratiques se traduisent par une volonté de s'inscrire esthétiquement dans le paysage. On évoquait la laideur des paysages industriels complètement impensés; là au contraire, la pensée de l'habitat débouche sur un lien esthétique avec la nature.**

D. M. Bizarrement, ça peut faire peur à un public français, qui tend à y voir quelque chose de réactionnaire. Je ne sais pas ce que l'on nous a fait boire comme amère tisane pour que l'on se méfie tant de la beauté. Il faudrait qu'un philosophe ou un ethnologue travaille là-dessus pour comprendre ce qui s'est passé depuis l'après-guerre. Il faut mettre la beauté de notre côté, il faut qu'elle se renforce pour qu'elle puisse lutter à armes égales avec la bêtise et la laideur.

D. **Dans ces photogrammes de *Nul Homme n'est une île*, on est dans un mode un peu différent du *Temps des grâces*: l'image n'évoque plus la perte, l'envahissement d'une zone par un corps étranger; la forme architecturale s'impose tout en respectant ce qui l'entoure.**

D. M. Ce plan est un reliquat de quelque chose que le film n'a pas montré : une série photographique ou vidéo. Dans un espace muséal, j'aurais pu par exemple faire une salle avec vingt-cinq moniteurs qui auraient représenté vingt-cinq *Gemeinde haus* – des mairies, des maisons communes. Je n'ai finalement montré que trois ou quatre. Celle-ci est magnifique, on la doit aux architectes Cukrowicz et Nachbauch. Ce qui me touche le plus là-dedans, c'est le soin qu'ils apportent à la chose commune, qui s'exprime à la fois dans la qualité du bâtiment, sa beauté, et la manière dont il s'intègre dans son espace. Cette mairie d'Andelsbuch, je la mets aussi parce qu'elle raconte une histoire qui rappelle la fresque et le communalisme. Le Bregenzerwald a connu une république qui a duré cinq ou six siècles, qui a laissé peu de documents et n'est pas assez travaillée – ça a été pour moi

l'une des pistes pour parler du Vorarlberg mais j'ai fini par laisser tomber. Dans la forêt d'Andelsbuch, il y avait une maison sur pilotis qui était un lieu de délibération pour cette république. C'était une forme de communalisme à l'échelle rurale, comme il a pu y en avoir sur le plateau d'Asiago – aujourd'hui en Italie mais qui était alors en Autriche. Là aussi, il y avait des formes d'intercommunalité médiévale, puisque sept communes avaient pactisé et se retrouvaient dans une maison commune, où l'on pouvait lire, sur le fronton, une devise très émouvante, du genre « Ceci est la maison des sept communes qui s'aiment, se soutiennent et se protègent. » C'est Mario Rigoni Stern qui parle de ça, dans *Tönle* je crois.

Dans le Bregenzerwald, le Conseil politique se réunissait donc dans cette maison sur pilotis, les gens y montaient par une échelle, puis on enlevait l'échelle et on fermait la trappe. Qu'est-ce que ça raconte, cette pratique ? Plusieurs choses sans doute. D'abord, la nécessité de se protéger des influences extérieures pour prendre une décision ; et puis, l'idée que personne ne sort tant qu'il n'y a pas d'accord. Ces modalités politiques étaient contemporaines ou presque du communalisme italien, qui commence au 12^e–13^e siècle, et dont la fresque est en quelque sorte le chant du cygne, avant l'arrivée de la peste à Sienne. Du coup, quand ils ont reconstruit leur maison communale, ils ont voulu se souvenir de cette construction, qui a été détruite par les Habsbourg, lors de l'annexion du Vorarlberg à l'Autriche-Hongrie. C'est un bel exemple de cette architecture publique en bois que l'on croise très souvent dans la région, mais derrière ce plan, il y a une histoire politique.

D. **Vous vous maintenez à l'écart de tout formalisme. Les bâtiments sont très beaux, mais votre film est économe en détails, ne gardant que les aspects significatifs, comme cette « poutre » composée de trois planches.**

D. M. Oui. Gion Caminada, l'architecte, a dû être surpris : on a passé beaucoup de temps ensemble, on a visité plein de beaux bâtiments dans le village, des granges, des maisons, et tout ce qui reste dans le film, c'est cette charpente. En même temps, il en est très fier même si, selon lui, il n'y est presque pour rien : c'est un ingénieur des Grisons, Jurg Conzett, qui a imaginé ce système de poutre. C'est un moment que j'adore dans le film car, avec cette voix si musicale, si douce, Caminada raconte que les artisans ne voulaient pas faire cette charpente, qu'ils ne s'en sentaient pas capables, mais qu'ils ont finalement accepté et que le résultat les a rendus très fiers. Et à partir de là, dit-il, « Beaucoup de choses deviennent possibles... ». A partir du moment

où l'on respecte les gens, qu'ils peuvent être fiers de leur travail, beaucoup de choses deviennent possibles. Y compris d'accueillir la différence, l'altérité.

Au Voralberg, on est dans une culture politique encore rurale, villageoise, une culture du «tope-là», de l'argumentation, et c'est pour cela qu'ils ont réussi à s'éduquer à des pratiques vraiment participatives, en se dotant d'outils adéquats, de prospective et de formation démocratique. C'est ce fameux «Bureau des questions du futur», une petite unité de recherche-action alliant des agronomes, des sociologues, des politiciens, etc.

D. Est-ce que cette structure produit des décisions, des lois ?

D. M. Non, ils produisent de la culture démocratique. Cela produit des institutions, non pas au sens de lois, mais au sens de pratiques. Des pratiques évolutives, qui sont sans arrêt analysées et rectifiées, selon qu'elles fonctionnent ou pas. Ils ont essayé des choses, comme le tirage au sort, qu'ils ont amélioré pour conserver la représentativité des sexes, des tranches d'âge, etc. Les gens tirés au sort reçoivent une convocation. S'ils sont d'accord, ils participent à des ateliers le vendredi après-midi et le samedi toute la journée. Même les maires les plus vieux-jeu s'y mettent car ils voient que ceux qui ont essayé sont extrêmement contents. Maintenant, le «Bureau des questions du futur» fait des réunions sans ordre du jour : il faut que les gens parlent de ce qui les intéresse.

D. Comment conversiez-vous lors des entretiens ? Vous parlez allemand et italien ?

D. M. Pour l'italien je me débrouillais. Pour l'allemand, j'ai travaillé avec quelqu'un que j'ai rencontré quand j'étais sur l'écriture du film, avant de faire le voyage au Vorarlberg. J'étais dans une commission du film, à Strasbourg, et je rencontre une femme, Christine Seghezzi : on défendait les mêmes films et à la fin on a fait ensemble le voyage vers Paris. Je lui raconte mon projet, elle faisait aussi des documentaires, on est devenus amis et, apprenant qu'elle venait du Liechtenstein, je lui ai demandé si elle voulait bien m'accompagner pour les repérages. Je n'en avais pas fait pour *Le Temps des grâces*, mais cette fois la production était beaucoup plus serrée, puisqu'on n'avait ni télé, ni aides régionales, et il y avait le défi de la langue, donc il fallait absolument que je repère. Et puis Christine s'intéressait aux questions d'architecture. On a fait les interviews ensemble, épaule contre épaule, car il ne fallait pas que les regards fassent des va-et-vient. J'avais fait de l'allemand mais pas au point de mener une conversation, même si je connaissais le lexique du film et que je savais à peu près ce qui se disait.

D. Et pour déruser ?

D. M. La langue a rendu le montage du film très compliqué. Je me suis rendu compte à quel point je montais avec l'oreille, et que si ça allait avec l'italien, ce n'est qu'à la toute fin du film, quand le montage était déjà presque terminé, que j'ai pu connaître la partition en allemand par cœur. Il y a un travail inconscient, au moment du montage : on ne sort plus du tout du film, on dort avec... Même quand je parle à des gens, les rushs continuent à me miner, et je cherche les collures. Là, je ne pouvais pas faire ça, car le son et l'image étaient disjoints dans ma tête. On a fait quelque chose qu'on n'aurait pas dû faire : on a transcrit et traduit tous les rushs sur papier, alors qu'il aurait fallu se donner les moyens de les sous-titrer, ce que l'on a fait qu'à la fin du montage, quand le film était à peu près posé. A ce moment-là seulement j'ai pu travailler le montage comme les autres films, car ça redevenait synchrone.

Il y avait sûrement mieux à faire avec la partie au Vorarlberg, c'est tellement riche et complexe, mais alors il aurait fallu ajouter beaucoup, et j'étais plutôt dans une logique de soustraction. On voulait un film assez limpide, surtout par rapport à *La Ligne*, plus exigeant. Au départ, je voulais faire exister les différences de territoire entre Vrin, dans les Grisons, et la vallée du Rhin avec plus de nuances. Mais Jean-Christophe Hym, le monteur, me disait qu'on n'arriverait pas à faire comprendre ces nuances géographiques, qu'il fallait être plus schématique. Il disait : il y a la partie des oranges et la partie du bois, et il faut s'appuyer là-dessus – ce que j'ai fini par admettre.

DOCUMENTAIRE ET FICTION

D. Après tout ce qu'on a dit là, comment synthétiseriez-vous votre manière de penser les liens entre cinéma et écologie ?

D. M. Je ne suis pas sûr d'avoir plus à dire. L'écologie m'intéresse quand elle consiste à organiser les rencontres, les transparences, les superpositions entre les disciplines. C'est une question qui a à voir avec l'organisation politique. Il y a une chanson des Fabulous Troubadors où ils énumèrent tout ce qu'ils ne sont pas, c'est très drôle et à un moment, ils disent : « Je ne suis pas optimiste, Je ne suis pas pessimiste ; Je ne suis pas jacobin, Je ne suis pas girondin ; Je suis pas universaliste, Je ne suis pas localiste... etc. » Ça me va très bien, cet espèce d'inventaire à la Prévert, toujours sur le mode du négatif, pour renvoyer dos-à-dos toutes ces catégories.

D. **Créer des typologies revient souvent à séparer les choses au lieu de les penser ensemble. Par ailleurs, le discours médiatique a tendance à assimiler écologie et nature, en opposition à la politique, aux institutions, etc. Alors que chez vous, le paysage c'est à la fois le pays et l'usage: c'est la nature transformée par l'homme et comment il va y habiter. Étymologiquement, «écologie», c'est la science du milieu, du foyer et de l'habitat. De ce point de vue, vos films sont «écologistes», sans prendre la définition que lui a donné le sens commun.**

D. M. Absolument. Ce qui m'intéresse, c'est l'usage, le conflit d'usages. La question n'est pas de définir qui sont les urbains ou qui sont les ruraux ; la question, c'est comment on fait pour contenir le réchauffement climatique, pour mettre un terme à l'effondrement de la biodiversité, pour éviter la guerre civile, revivifier nos institutions politiques et devenir un tantinet démocrates. Pour moi, toutes ces questions doivent se poser en même temps. Il n'y a pas que la question du climat – en ce moment, les marches pour le climat semblent oublier un peu la question de la biodiversité, mais je me trompe peut-être. Ou bien on se pose la question de la biodiversité quand elle touche la vie humaine, comme avec les abeilles et la pollinisation. On s'inquiète du *Round up* quand il provoque des cancers pour l'homme ; on ne s'inquiète pas trop des produits de traitement qui détruisent les insectes et affament les poissons et les oiseaux. Ce sont des questions que j'ai envie de traiter.

Pour en revenir à l'écologie, je ne sais même pas si le mot est utilisé dans les scénarios de mes trois films. Mais au moment du *Temps des grâces*, par exemple, je commence à lire des auteurs associés à l'écologie politique. Ça commence à en entrer dans ma vie quotidienne, ça me semble de plus en plus évident que c'est autour de ces questions d'écologie politique que les choses vont se structurer, que cela va devenir un horizon politique, et je le pense toujours.

Mais ce qui m'intéresse de plus en plus est la manière dont ces questions d'écologie résonnent avec notre intériorité. Il faut essayer d'articuler la question de la perte, et celle de l'enfance en premier lieu, là d'où tout vient, avec la question de demain, de ce qui pourrait arriver. Ça pourrait être l'objet d'un film documentaire, mais là je crois que j'ai besoin de la fiction, de filmer des trajectoires individuelles, des gens qui se retrouvent à mettre en crise leurs catégories de saisie du monde.

Cinéma et écologie, posé comme ça, ça n'implique pas forcément la question du rapport à l'enfance, à la mélancolie, à la maison... Dans

Le Temps des grâces, Pierre Bergougnieux évoque le rapport entre le dedans et le dehors : est-ce que nos âmes ont la capacité de se répandre sur le monde et par contre-coup de se trouver modifiées par les transformations du monde ? Ces questions, je les mets désormais à la charge de la fiction, car si elles hantent mes films documentaires, ces derniers n'arrivent pas à les tenir, elles s'en retirent comme la marée. Or, je ne veux plus les laisser partir.

D. **Est-ce que vous avez des projets en cours actuellement ? Vous aviez évoqué à Lussas un film différent des dispositifs précédents: une histoire du rapport au lieu, mobilisant beaucoup d'archives.**

D. M. Oui, c'est un projet que j'appelle *Genius Loci*. La question du film, c'est : « Qu'est-ce qu'un lieu ? » J'ai envie d'une forme plus proche de l'essai, avec plus d'ironie, qui s'autoriserait du commentaire, du texte, des photos... Après, reste la question de la durée et du format : est-ce qu'il faut faire ça pour la salle ? Parfois je regarde avec envie du côté du monde de l'art et du *work in progress* : montrer un travail en cours et le poursuivre, le reprendre... faire des études, des croquis préparatoires, des versions différentes... et tout montrer, tout exploiter... Mais je suis étranger à ce monde, à ses codes et à ses réseaux, et je n'ai ni le temps ni l'envie de partir à sa conquête. Sous quelle modalités faire ce film alors ? Peut-être pour la télé...

Pourtant mes films sont à leur place au cinéma, et à leur place dans des festivals généralistes plutôt que documentaires. Mais j'ai l'impression de m'inscrire dans une tradition qui n'est plus guère intelligible. C'est-à-dire qu'aujourd'hui le documentaire, c'est le camp du réel. Et moi, je ne fais pas des films pour me mettre dans une case. A vouloir se distinguer, s'autonomiser par rapport à la fiction, le cinéma documentaire s'est fragilisé : dans les grands festivals, on lui fait peu de place. Quand on pense que *Pour la suite du monde* [Pierre Perrault et Michel Brault, 1963] était à Cannes ! Moi, je n'ai pas l'impression de faire des documentaires, je fais des films. La séparation documentaire/fiction ne m'effleurait pas lorsque je regardais, au Cinéma de Minuit ou au Ciné club de Claude-Jean Philippe, indifféremment Rossellini et Perrault, Marcel ou Max Ophüls, Eisenstein ou Vertov, Lumière ou Feuillade. Un film est un film. Ce qui compte pour moi, dans ma pratique, c'est de faire des films où l'on écrit tout le temps. Ce que le documentaire permet, quand on le fait à la façon de *Route One/USA* [1989] de Robert Kramer, ou à la façon de Marcel Ophüls, ou

de Pierre Perrault. Mais tout aussi bien la fiction ! Pensons à Cassavetes, Renoir, Rohmer ou Pialat. Tous les films que j'aime ont une dimension documentaire, une porosité au dehors. Ford avait cette expression : « *stock company* », son stock d'acteurs, tout un catalogue de visages et de corps qu'il gardait dans un coin de sa tête. C'est un peu comme une réalité seconde du genre humain. Et bien pour moi, quand on fait un documentaire, on collecte énormément de matériel et après on s'enferme avec ça, et ça devient une réalité seconde, avec laquelle il faut faire œuvre, forme.

Donc pour revenir aux films en cours, il y a aussi et surtout une fiction qui s'appelle *La maison, la rivière*. Entre ces deux objets, la maison et la rivière, le film organise un va-et-vient entre ville et campagne. Ce qui est nouveau avec ce projet, c'est que je vais filmer la ville. Enfin, la banlieue-est de Paris, où j'ai habité dix ans.

Et il y a encore un autre film en cours, un film qui est lié à la fiction car pour la fiction j'ai besoin de faire un travail documentaire sur les enjeux de rivière. Je reprends donc les choses où je les avais laissées avec *La Ligne de partage des eaux*, en me focalisant vraiment sur les conflits d'usage : production d'énergie, continuité écologique et irrigation agricole. C'est une affaire sérieuse, très sérieuse. Il faut raconter ça.

D. C'est vrai que vos films parlent beaucoup des rapports ville-campagne mais que la ville reste hors-champ.

D. M. La ville est peu présente en effet, ou de manière assez laconique – Nantes à un moment, dans *La Ligne*... Je suppose que je m'intéresse plus à la périphérie, à ce qui est à la traîne, relégué, un peu méprisé. Après tout, encore une fois, je ne viens pas de la capitale, pas même de la ville, et je ne sais même pas si le rural d'où je viens, avec ses grands champs de blé et de colza, ses lotissements et sa quatre voie, mérite le nom de campagne. Des lieux sans noms ? Et bien c'est peut-être parce que je viens de ce type de lieu que je pense que tous les points de l'espace comptent, que tout lieu est intéressant et mérite attention et soin. Et peut-être aussi à cause de cela, je me méfie des centres qui prétendent rayonner sur les territoires et sur les hommes. En revanche clairement, outre les champs et les rivières, ce que je filme, c'est la ville diffuse, aussi bien en France qu'en Sicile ou au Vorarlberg. Le péri-urbain, avec ses ronds-points, ses panneaux publicitaires et ses entrepôts en bac acier, c'est là où vivent les gens. Je ne dis pas que je l'aime, mais il est là, c'est l'existant, et pour moi, l'écologie ce n'est pas la politique de la gomme magique mais la politique de l'existant, de tout l'existant.

Cela dit, après avoir passé dix ans à la périphérie du centre, en première couronne, j'ai décidé d'habiter le centre de la périphérie, de quitter la mégalopole pour une capitale de Région. Et le voyage est plus dépaysant que de passer des champs de blé à la banlieue parisienne. Et c'est comme si, en changeant de géographie, je m'autorisais aussi à changer d'histoire. C'est aussi cela que la fiction me permettra de travailler, ce rapport à l'espace, ces trajectoires, ces circulations que nous pratiquons et qui sont au cœur de nos vies. Le fait de quitter Paris, un machin de douze millions d'habitants, pour aller à la campagne, c'est toujours une expérience forte, visuelle, sonore, intérieure. Incarner ces trajets, ces changements d'espaces et de temporalités, dans des trajectoires individuelles, voilà le projet. Comment l'expérience de la campagne modifie notre perception de la ville et inversement. A travers des trajectoires de personnages, donner à voir ce que vit notre génération, la manière dont les problématiques du quotidien s'encastrent dans ces questions de politique et de nature. Où vivre ? Comment vivre ? La maison, c'est une modalité de « l'habiter » ; la rivière, c'en est une autre. C'est dire que l'on habite simultanément dans bien des boîtes. J'aime bien, dans *Nul Homme*..., quand l'architecte explique que son rôle c'est de s'intéresser aux « espaces entre ». Je disais que j'ai besoin de filmer la relation, mais, en fait, je filme aussi l'écart.

ÉCOFRAGMENTS II

La voix douce, Xavier-François Drouet relate comment, enfant, il s'est mis à pleurer en apprenant de la bouche de ses parents que ce qu'il avait pris pour une usine à nuages était en fait une centrale nucléaire, susceptible de mettre en danger la vie des siens. Son court-métrage, *Acouphènes*, se fonde sur cette émotion première. Alors que le cinéaste se rend des années plus tard dans la ville de Pierrelate, où se trouve la centrale du Tricastin, ses images portent la marque d'une perception irrémédiablement altérée, soit que l'attention se fixe sur un élément faussement anodin du décor, comme un fil électrique tendu entre des arbres, soit que la vue la plus paisible, des gens assis à la terrasse d'un café, passe pour la manifestation troublante d'une inconscience. Pour celui qui connaît le danger, le monde banal se charge d'une angoisse sourde. Quoique déjà adulte, l'avocat Rob Bilott connaît dans *Dark Waters* (Todd Haynes, 2019) lui aussi une conversion du regard lorsqu'il découvre l'omniprésence d'un produit chimique toxique, le PFOA, un composant du Téflon. Arrachant la moquette du salon, fouillant la cuisine à la recherche de poêles, il effraye d'abord sa femme, avant que celle-ci, à l'écoute de son mari, ne se mette elle-même à scruter avec inquiétude le monde domestique qui l'entoure. *Acouphènes*, en prenant pour origine une peur enfantine, suggère bien la part obsessionnelle et imaginaire, le risque de folie inhérent à la prise de conscience des menaces que les hommes ont confondues dans la trame de leur quotidien. Mais il fait aussi de cette peur extrême l'affirmation d'une conscience pleine, la seule, peut-être, qui soit à la mesure du danger réel.

Romain Lefebvre

Florent Le Demazel Dans *Les Poussières* (George Franju, 1954), le cinéma devient la machine qui rend le danger visible, à l'image de ce projecteur dans une usine de lin, « rayon de lumière » éclairant les poussières ambiantes. La poussière mouvante, volutes crachées par les innombrables cheminées de Leeds ou de Londres, ou fine poudre issue des minerais polis, hante la plupart des plans, et le mot lui-même revient sans cesse dans la bouche du récitant. À ces machines qui dégagent de la poussière vont s'opposer les multiples bouches d'aspiration et autres filtres. Franju projetait de donner à son film l'aspect d'une « compétition » entre le péril encouru et les protections envisagées. Cela se traduit par des travellings le long de conduits d'aération, comme ce « canard » dans les artères minières, ou des plans fixes traversés dans toute leur longueur par ces « filtres à manches » et autres tuyaux courant le long des architectures industrielles. Le film alterne problèmes mécaniques et solutions scientifiques qui tentent de canaliser « l'évasion de la matière », en vain. Cette expression elle-même est le signe d'un échec : celui de l'humain à maîtriser

complètement les éléments; échec, aussi, à maîtriser sa propre technique: que penser sinon de cette bombe atomique qui clôt le film? La poussière, c'est d'abord cette matière libre qui s'échappe de toutes parts, et ne se soumet jamais entièrement au contrôle de la science. À l'image, les particules en suspension remportent la manche: même aspirées en partie, elles restent présentes et retombent visiblement dans les environs. Et ce n'est pas la « main-d'œuvre » qui suppléera aux ratés des machines: voir ce plan d'une ironie cruelle d'un mutilé (de guerre? du travail?) qui balaie le seuil d'un hangar, le balai accroché à son bras mécanique. La victoire de la poussière ne fait aucun doute.

Northern Range d'Olivier Derousseau donne à voir, en première partie, ces accessoires de géographe: un globe terrestre ainsi qu'une carte du littoral du nord de la France dépliée sur une table. Ce n'est pas un film à sujet, mais un film à territoire. Plus encore peut-être: un film de terrain, avec tout ce que cela implique de pragmatisme. La question qui le taraude n'est pas celle du « quoi » (de quoi parler, quoi dire?) mais plutôt celle, plus concrète, plus matérialiste, du « où » (où se mettre, d'où filmer?). Et cette question se pose, là: un mur de quatre mètres de hauteur surmonté d'une tresse de barbelés longe désormais la rocade portuaire de Calais. Entièrement financé par le Royaume-Uni, ce mur anti-migrants a été construit en 2016, tandis que la Lande, ladite « jungle » de Calais, se voyait démantelée sur ordre de Bernard Cazeneuve. Où aller, où exister? Quels espaces partager? Et cette question se pose aussi ailleurs: quatorze sites industriels Seveso classés « seuil haut » encerclent la ville de Dunkerque. Ces sites sont fermés au public, il est impossible de s'approcher des usines que l'on voit, depuis les plages, déverser leurs vapeurs grisâtres dans l'atmosphère. Quelle portion du ciel faut-il alors cadrer? Où poser ses appareils et comment les orienter? D'une voix grave, Anne Sabatelli (à la prise de son) décrit minutieusement sa position depuis les voisinages du champ. En quelles eaux se baigner? Où faire la fête? Au petit jour, des carnavaliers par centaines se précipitent, hagards, sur un front de mer. Dans leur brume blanchâtre, les équipements industriels de *Northern Range* nous plongent dans l'hébétéude: où sommes nous? En quelles terres les fleurs que la caméra d'Olivier Derousseau a cueillies une à une, ou par petits bouquets, peuvent-elles pousser?

Lucie Garçon

R.L.

Deux corps reposent l'un tout contre l'autre sur le parquet et, après un long échange de regard, la chevelure de Mary s'abat tel un rideau sur le visage du pasteur Toller. L'espèce de rituel *New Age* auquel se livrent les personnages débouche alors sur un miracle: les corps se soulèvent et, tandis que la caméra entame un travelling circulaire, le décor austère de l'église laisse place à une vision cosmique puis à des montages, à une mer et à une forêt au-dessus desquels glissent paisiblement les personnages. Mais, alors que le visage du pasteur réapparaît derrière l'épaule de sa compagne de vol, le son des klaxons et des visions de thrombose routière, de pneus entassés, de milieux endommagés par l'industrie et ses rebuts se substituent au pépiement des oiseaux et à la nature vierge. Dans un film fortement teinté d'intériorité, dont le format 4/3 de l'image, la fixité du cadre et les lignes du décor ne cessent d'enserrer les êtres, la scène marque bien une rupture à l'occasion de laquelle le pasteur expérimente simultanément une connexion avec l'autre et avec le monde. L'apparition du visage de Toller, bientôt suivi de son éviction du cadre, donne à la séquence un tour extatique, cependant l'extase s'y fait résolument contemporaine: la sortie de soi ne mène plus au ravissement mais à une submersion de la conscience par les images d'une création ravagée. Toller, troquant l'acceptation par l'action, écrira peu après dans son journal « J'ai trouvé une nouvelle forme de prière ». *First Reformed* nous fait ainsi suivre le mouvement qu'un esprit religieux subit quand s'y intègre une conscience écologique. Pour comprendre qu'il peut y avoir une autre réponse à la destruction de la terre que la destruction de l'homme par lui-même, Toller devra encore attendre un peu. Schrader a opté pour une fin qui tient à nouveau du miracle, penchant du côté de Dreyer plus que de Bresson. Si l'optimisme de la fable tranche avec la noirceur du constat, c'est peut-être qu'en cinéaste il s'est souvenu de ceci: pour sauver le monde, il faut commencer par le connaître, mais aussi par y croire.

Un bateau de pêche navigue dans les mers du sud quand, soudain, un éclair atomique surgit, entraînant sa destruction. Ces images de *Godzilla* (Ishiro Honda, 1954) font écho à l'incident bien réel du *Daigo Fukuryū Maru*, thonier contaminé par des retombées radioactives suite à un essai nucléaire américain réalisé dans l'atoll de Bikini. Réveillée par l'explosion, la créature mutante donne corps à la peur qui, dans un contexte de Guerre froide et de course aux armements, saisit l'humain face à son potentiel autodestructeur. Toute une série de monstres débarque par la suite sur les écrans japonais, dont les apparitions sont provoquées par la perturbation d'un écosystème : les radiations qui pénètrent dans des espaces enfouis pour Godzilla et Rodan, l'arrivée sur des îles reculées d'explorateurs peu scrupuleux dans *Mothra* et *King Kong contre Godzilla*. Les monstres entraînent alors un changement de perspective : l'humain, jusqu'ici au cœur du récit comme de l'échelle de plans, se voit réduit à l'état de figurine, comme le voulait la technique d'effets spéciaux (le *suit-motion*) consistant à faire jouer la créature par un acteur en costume au milieu de maquettes. Mêlant acteur.ice.s et miniatures, les *kaijū eiga* produits par la Toho sont des œuvres à l'allure composite, dans lesquelles chaque force armée, chaque bâtiment peut subitement être transformé en modèle réduit. La place de l'humain est ainsi relativisée au moment même où une période dite de Haute Croissance voit le Japon prendre la voie du consumérisme. Apparus à une époque où l'humanité pouvait se croire toute puissante, les *kaijū* sont depuis revenus ; si la technique a changé, le genre continue son travail de remise en perspective. Situait l'action dans une cellule de crise, Hideaki Anno et Shinji Higuchi font dans *Shin Godzilla* (2016) le choix de placer l'intrigue à distance, ne laissant voir de la catastrophe que des images de destruction et de foules anonymes en fuite tandis que le déploiement massif de l'armée se révèle inefficace – visions rappelant celles de grands tremblements de terre, où l'humanité fait brutalement l'expérience de sa vulnérabilité.

Thomas Vallois

TERRESTRES, APRÈS TOUT

Nastassja Martin,
Croire aux fauves,
2019

Mon corps est devenu un territoire où des chirurgiennes occidentales dialoguent avec des ours sibériens. Ou plutôt, tentent d'établir un dialogue. Les relations qui se tissent au sein de ce petit pays qu'est devenu mon corps sont fragiles, délicates. C'est un pays volcanique, tout peut basculer à chaque instant.

INFIGURABLES DÉVASTATIONS

PAR GABRIEL BORTZMEYER

Pour commencer, une confession : depuis qu'il réfléchit à ces lignes, leur auteur sonde son entourage en demandant à chacun si, à tout hasard, elle ou il n'aurait pas des idées de films dont les enjeux formels en réverbèrent d'autres, liés aux spasmes de l'environnement. Or, malgré la somme que représente l'addition de tant d'esprits, les réponses n'ont, en un an, réuni qu'un maigre corpus, qui pour varié qu'il soit – Jia Zhangke y joute Jan Svankmajer ou des fables hollywoodiennes – reste de peu de taille au regard de l'ampleur des événements dont on cherche l'écho. D'objet de lamentation, cette rareté devint peu à peu la matière d'un paradoxe à exploiter : que l'objet d'angoisses grandissantes peine à s'imprimer sur les films indique peut-être une inadéquation des moyens du cinéma aux questions soulevées par les crises environnementales. Il y a bien des films documentant des ravages régionaux (*Behemoth* [2015] de Zhao Liang, qui articule le spectacle toxique des exploitations minières de la Mongolie intérieure à l'opulence de quelques villes chinoises) ou d'autres racontant la vie d'individus habités par d'invisibles hécatombes (*Night Moves* [2013] de Kelly Reichardt, sur des *eco-warriors* faisant sauter un barrage). Les dialogues du cinéma contemporain ne manquent pas de mentions du réchauffement climatique ou de l'empreinte carbone. Une part de la production animée s'emploie à donner vie aux espèces aujourd'hui menacées de mort. Certains blockbusters font même leur promotion en vantant leurs efforts pour réduire la dépense énergétique inhérente au genre (*The Amazing Spider-Man 2* [2014] de Marc Webb, réalisé avec le concours de Earth Angel Sustainable Production Services). Mais que la conscience des causes et l'inquiétude

quant à leurs effets imprègnent tant de films n'aide en rien ces derniers à donner forme aux catastrophes ou à mettre en récit leurs mécanismes. Les rares œuvres à proposer une représentation précise des phénomènes les traitent de façon symptomale, en se concentrant sur une dévastation enclavée (le barrage des Trois Gorges dans *Still Life* [2006] de Jia Zhangke) ou des lieux qu'elles chargent de métaphores (la décharge dans *Dodes'kaden* [1970] d'Akira Kurosawa, par exemple). Le cinéma ne semble guère à la hauteur – ou plutôt à l'échelle – de l'événement. Mais cette pauvreté figurative est plus largement le lot d'une époque dans laquelle les bouleversements sont partout et leur images nulle part. Certes, ces derniers temps n'ont pas manqué d'incendies et d'inondations bien documentés, et tous aussi spectaculaires que partiels ; ils ne représentent hélas qu'un pan des cataclysmes en cours, et il n'est pas impossible que la fascination qu'ils exercent occulte des avaries plus discrètes. La nouvelle donne environnementale implique une part d'infigurable. À cela, plusieurs raisons : les effets cosmétiques du refolement, l'influence de ceux qui ont intérêt à l'inertie, l'illisibilité des processus pour l'œil vulgaire ou les efforts cognitifs demandés par le jeu des corrélations. Autant de handicaps perceptifs empêchant de raconter les crises, et qui expliquent peut-être l'engourdissement actuel : faute de formes rendant sensibles les périls, les alarmes ne peuvent que rester sans réponse.

C'est à de telles prémisses qu'en était arrivé l'auteur lorsqu'il entreprit d'écrire sur son embarras. Il lui apparut bien vite que son hypothèse – l'écocide comme impossible du cinéma – devait être complétée par une réflexion sur la place tenue par le septième art dans l'histoire de la maîtrise environnementale. Car les films peuvent difficilement passer pour les simples témoins d'un impact que tant d'entre eux ont favorisé : art notoirement industriel, le cinéma a été solidaire d'une économie reposant sur le prélèvement des ressources et la domestication de l'espace, et ses fables ont bien souvent relayé l'idéologie d'ingénieur qui commandait un tel siphonnage des énergies terrestres. Surtout, il a compté parmi les grands promoteurs de l'aménagement environnemental. Alors même qu'il a pour principe d'ajuster des êtres à l'espace qui les entoure – son histoire aura inventorié les manières d'habiter –, sa méthode a presque systématiquement consisté à altérer ce qu'il enregistrait, en modifiant ou recréant les lieux où devaient s'inscrire ses fables. Seuls quelques purs résistent à ces élans de décorateur démiurgique. Lors d'une scène d'*Où gît votre sourire enfoui ?* (2001), le documentaire de Pedro Costa sur le montage de *Sicilia !* (1998), Jean-Marie Straub raconte l'initiative qu'avait prise un de ses assistants sur le tournage lorsque, voyant qu'un arbre obstruait partiellement le champ d'un plan qu'ils s'apprêtaient

à filmer, il avait entrepris de le tronçonner – jusqu’à ce que le cinéaste l’arrête, au nom d’une intégrité dont tous les films qu’il a réalisés avec Danièle Huillet veulent soutenir l’épreuve, de la rectitude doctrinale au respect des complexes géologiques (leur écologie tient tout entière dans ce lyrisme des épaisseurs telluriques résumé par *La Mort d’Empédocle*, 1986). Le fait reste rare, toutefois, et autrement règne la retouche. Si l’on suit la thèse de Jennifer Fay dans *Inhospitable World*, le cinéma aura participé à rendre le monde inhospitalier à force de trop vouloir rendre habitables les espaces qu’ils a modelés¹. Non qu’il ait à rougir d’un bilan environnemental désastreux ; simplement, ses habitudes en matière de décors contraints ont accompagné la diffusion d’une morale excessivement prométhéenne. Fay va jusqu’à en faire le précurseur de la géo-ingénierie, parce qu’il a très tôt cherché à artificialiser le climat. Les plus belles pages de son essai comparent les pluies manufacturées de Buster Keaton aux tournages aventureux de David W. Griffith, qui embarquait ses équipes au milieu d’orages déchaînés. Si, du second, *Way Down East* (1920) représente la recherche achevée d’une authenticité météorologique, *One Week* (1920) *Steamboat Bill Jr* (1928) et tant d’autres films de Keaton comptent parmi les premières tentatives pour obtenir un climat régulable à volonté, soustrait aux caprices de la nature pour entrer dans le catalogue des effets spéciaux. Hollywood a par la suite surtout suivi ce dernier exemple. De *Singin’ in the Rain* (1952) à la scène de baiser dans *Breakfast at Tiffany’s* (1961), le cinéma américain a comme devancé les rêves de ceux que Clive Hamilton appelle « les apprentis sorciers du climat² ». L’affaire s’aggrave à l’ère de l’informatisation du cinéma : maintenant que les environnements digitaux deviennent la norme de la fiction, ce n’est plus seulement la météo mais le monde en son entier qui passe du donné au construit. *Avatar* n’est que la version ultime de ce chiasme étrange faisant que le numérique crée des espaces vierges au moment où l’on macule les dernières zones qui avaient pour partie échappé à l’empreinte humaine, comme si le terme de la destruction de ce qui fut la nature devait coïncider avec sa recreation aux moyens de cette science du calcul qui en facilita le contrôle.

Ainsi, allié idéologique du prométhéisme industriel, le cinéma a peut-être eu moins souvent pour objet la pollution que ses causes. L’articuler aux questions que pose l’écologie exige donc d’interroger sa place dans les circuits énergétiques, puisque, non content de consommer sans frein bien

1 Jennifer Fay, *Inhospitable World. Cinema in the Time of the Anthropocene*, New York, Oxford University Press, 2018.

2 Clive Hamilton, *Les Apprentis sorciers du climat. Raisons et déraisons de la géo-ingénierie*, trad. Cyril Le Roy, Paris, Seuil, 2013.

des ressources, du pétrole à l’électricité, il a souvent trouvé dans leur usage une manne narrative à part entière. Seulement, cet emploi rencontre un autre obstacle figuratif : si le réalisme climatique apparaît d’un côté impossible, le réalisme énergétique est pareillement mis en échec. D’un côté, la plupart des phénomènes critiques échappent à la représentation. De l’autre, le spectacle de la dépense ne fonctionne qu’à la condition de reconvertir l’énergie mise en spectacle. L’auteur, doublement embarrassé, décida donc d’aller d’un infigurable à un autre, en faisant étalage de blocages.

LES CATASTROPHES FALSIFIÉES

La première de ces limites vient d’un problème d’échelle. Le réchauffement climatique, l’acidification des océans ou l’extinction de la biodiversité relèvent de ce que Timothy Morton appelle des « hyperobjets³ », trop larges pour toute perception et aux processus temporels déphasés par rapport à la chronologie humaine. Vertigineuse du point de vue géologique, leur vitesse convient mal à la temporalité orientée du long-métrage, qui exige des événements plus fracassants qu’une dévastation invisible. Il est dès lors difficile d’envisager la fin autrement que travestie : quand il projette la catastrophe, le cinéma bien souvent l’accélère, et donne aux agonies de l’Anthropocène des allures trop véloces. L’exemple le plus sommaire en serait le cinéma de Roland Emmerich. Ses films sont autant de catharsis d’un capitalisme externalisant les dégâts environnementaux, et pour lequel le désastre ne peut accéder à la représentation qu’une fois les responsabilités transférées. La plupart déplacent les causes de la destruction : invasions martiennes (*Independence Day*, 1996), astéroïde (*Armageddon*, 1998) ou éruptions solaires (2012, 2009). Mais même lorsque les raisons de la fin ne sont pas ainsi refoulées (dans *The Day After Tomorrow* [2004], qui s’ouvre sur l’exposé des dommages collatéraux du *business*), le récit redimensionne l’événement en édulcorant la durée, pour figurer la fin (ici, une vague de froid polaire recouvrant en quelques heures l’Amérique du Nord) à la façon d’un terme abrupt, quand son visage ressemble plutôt à celui que frappe une lente vérole. Que la mort du monde s’y apparente moins à une asphyxie planétaire ou à de la terre stérile qu’à des séries d’explosions d’infrastructures signale bien l’orientation idéologique de ce maquillage, pour lequel seule la dilapidation du Capital matérialisé peut vraiment tenir lieu de catastrophe. De tels glissements s’observent aussi chez un cinéaste indépendant comme

3 Timothy Morton, *Hyperobjets. Philosophie et écologie après la fin du monde*, trad. Laurent Bury, Saint-Étienne, Cité du Design, 2018.

Jeff Nichols, dont *Take Shelter* (2011) transforme les presciences actuelles en visions apocalyptiques. Le film s'arrête au seuil du cataclysme, lorsque des tornades apparaissent dans le lointain. Il aura d'abord longuement exposé le clivage de son héros, pris entre la trivialité d'un quotidien familial et les flashes lui annonçant la désolation. Clinique des angoisses climatiques, *Take Shelter* montre en même temps que celles-ci sont perçues à travers le voile laissé par la grande peur du demi-siècle précédent, la guerre nucléaire. Seul le souvenir des missiles balistiques explique que le premier réflexe de ce voyant soit de construire un abri souterrain, lui qui ne conçoit la fin que sous la forme d'un accouplement brutal de la terre et du ciel. Mais le même spectre alimente aussi l'idée que l'éradication ne puisse prendre qu'une forme soudaine, alors que le paradoxe de l'expérience temporelle contemporaine vient du croisement entre des déclarations urgentistes, l'inertie des pratiques et le long terme de fléaux qui ont commencé à s'abattre dès avant-hier. C'est que le spectacle de la fin ponctuelle convient mieux aux bornes d'une fiction reposant sur les mêmes clôtures.

L'un des moyens de mettre en scène les crises dilatées serait alors, *a contrario*, les récits de la pénurie. Le génie précoce de *Soleil vert* (1973) fut, il y a cinquante ans, de figurer l'agonie en famine sous contrôle, qui reporte la mort de tous grâce aux cadavres de certains. La nature n'y était déjà plus qu'un simulacre audiovisuel à l'usage de ceux qui optent pour un suicide les destinant aux hachoirs (avant d'être euthanasié, Edward G. Robinson contemple quelques images dignes de *Bambi*, 1942), et, loin de décimer, le réchauffement y fonctionnait comme une simple aggravation : dans le monde cauchemardé par le film, les pauvres s'entassaient un peu plus et endurent davantage d'oppression, tandis que les riches jouissent d'écosystèmes artificiels privés. Sortie un an après le rapport du club de Rome sur les limites de la croissance, la dystopie de Fleischer était moins hantée par l'extinction que par son contraire, l'horreur d'une survie dégradée. Sa virulence politique s'exprime d'abord par l'assimilation du gouvernement marchand à une gestion de la nécrophagie. Mais elle tenait aussi au refus d'une catastrophe pour fainéants, qui leur épargnerait le temps de l'après. *Soleil vert* l'aura envisagée comme durée intolérable liée à une disette systémique, qui n'a même pas le charme des grands fracas : en lieu et place du Jugement dernier, un simple purgatoire surchauffé. On entend l'écho de ce rôle dans *Children of Men* (2006) d'Alfonso Cuarón, qui cultive le souvenir de Fleischer à travers l'image d'un État administrant la mort volontaire. Le manque y prend cette fois la forme de l'infertilité : l'espèce humaine n'est plus capable de se reproduire et s'achemine paisiblement vers une extinc-

tion proche mais lente et sans violence, du moins pour ceux encore dans le giron d'un gouvernement que l'afflux de réfugiés a autorisé à déclarer l'état d'exception. Aucun film n'aura si bien plongé dans la tristesse d'une vie sans postérité, où la politique ne consiste plus à assurer les lendemains mais à mettre de l'ordre dans un décès collectif. Sorti en 2006, le film peut hélas être crédité de plus d'un pressentiment : celui de la morosité enveloppant des existences privées d'avenir, celui surtout qui associe le chaos endémique des bouleversements environnementaux aux crises migratoires et au fascisme auquel elles servent de caution. Les pollutions, à terme, perturbent aussi bien les gouvernements que les écosystèmes, et la beauté terrifiante de *Children of Men* tient à ce qu'il se concentre sur l'étouffement politique précédant la disparition de l'espèce.

Ces films ne parviennent à projeter les crises qu'en en défléchissant les reflets, parce que la démesure de leurs objets invite aux représentations obliques. Ce divorce entre le concevable et le figurable soumet l'époque à deux grands écarts, entre les auspices d'aujourd'hui et des lendemains qu'on ne peut que fantasmer et entre des informations abondantes et une visualisation lacunaire⁴, où les statistiques pallient l'audio-visuel manquant. Notre carence esthétique a pour seule pâture des fragments incapables de donner prise sur la situation, tant la route allant des effets aux causes paraît labyrinthique. Ce constat – qu'il est des spectacles dont le scandale démobilise –, Robert Bresson l'avait déjà dressé au début du *Diable, probablement*, en 1977, lorsque son personnage désolé croise le chemin d'écologistes se projetant quelques bobines du désastre : des fumées pestilentielles émanant d'usines que jouxtent des forêts d'arbres morts ; des pesticides si bien épandus qu'ils condamnent les oiseaux et infiltrent les sols ; du pétrole que les cargos rejettent dans la mer tandis que le kérosène des avions opacifie le ciel ; des décharges grandissantes et des espèces près de disparaître – les dernières images montrent des bébés phoques voués à l'holocauste, en probable souvenir de la campagne de Brigitte Bardot menée un an plus tôt. Mais ce défilé d'horreurs que commente une voix sourde ne débouche sur aucune action, et, immobiles, les militants passent pour de simples secrétaires de la destruction, qui consignent la fin au lieu de la retarder. De telles images, aussi, ne disent pas comment agir. Les responsabilités qu'elles suggèrent sont trop diffuses et partagées, et les corrélations trop complexes. Leur registre est de toute façon strictement moral. Elles moralisent ce panorama de la dévastation pour en faire un *memento mori*, qui, dans le film, prépare

4 Voir à ce propos la réflexion de Nicholas Mirzoeff, « Visualizing the Anthropocene », in : *Public Culture*, vol. 26 (2), 2014, p. 213-232

le suicide déjà annoncé d'un personnage qu'aucune cause ni désir n'habite plus, et qui, pour nous, fonctionne comme un présage nous rappelant notre mortalité d'espèce. De telles vanités écologiques sont d'un usage courant aujourd'hui – il est peu de fils d'actualité qui ne comporte quelques images d'animaux menacés ou de mers remplies de sacs plastiques. Elles visent une moralisation des comportements eux-mêmes, en faisant endosser au regard la faute qu'il contemple. Les causes lointaines (la consommation de tout un chacun) escamotent ainsi les causes voisines (le peu de vergogne de quelques industries prédatrices), et permettent de recoder les gestes écologiques en autant d'impératifs moraux se substituant aux délibérations politiques. Ce pourquoi ces mêmes images, dans le film de Bresson, amorcent la démoralisation qui lui sert de trame : précédées par le spectacle d'un homme qui, devant une foule songeuse, « proclame la destruction », elles seront suivies d'autres annonces nihilistes semblables à celle qui, la même année, traversait *Le Camion* (1977) de Marguerite Duras – « que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique ». Il y a dans cet hymne un parfum que notre époque ne respire plus, et qui sentait l'échec d'aspirations révolutionnaires désormais hors de saison. Une part du diagnostic demeure toutefois valable : ces images ont parfois un effet inverse à celui qu'elles visent, parce que, voulant sensibiliser, elles inhibent ceux qui désespèrent de la dérision de leurs actes face à l'étendue de dégâts. Cela expliquerait en partie le paradoxe de la « maison en feu » voulant que nous rangions les meubles pendant que la demeure brûle : le spectacle de l'incendie est tel qu'il nous anesthésie, quand il ne nous habitue tout simplement pas aux catastrophes. Le cinéma semble en tout cas avoir rarement expérimenté d'autres options que ces deux impasses figuratives, l'Apocalypse grandiloquent ou l'échantillonnage incomplet du désastre.

LES FABLES ÉNERGÉTIQUES

Bien en peine de figurer les dérèglements du système Terre, le cinéma est peut-être plus à même de mettre en scène leur cause principale, la consommation énergétique. Car il a été pour sa plus grande part l'expression culturelle du capitalisme fossile, historiquement lié à toutes les formes d'extraction souterraine – du charbon à ses débuts, du pétrole pour la plus grande part de son histoire et, de plus en plus, du coltan. Depuis les textes d'Adorno et Horkheimer sur l'industrie culturelle⁵, il est devenu classique de l'associer

5 Theodor Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, en particulier le chapitre sur « La production industrielle de biens culturels », p. 129-176.

à toutes les autres formes de production en série et de consommation de masse, dont il a été à la fois l'emblème et l'avocat. Mais le cœur de cette alliance réside peut-être moins dans la défense de l'*American Way of Life* que dans le spectacle d'une dépense énergétique devenue elle-même image. Le cinéma le moins intéressant l'exprime par une surenchère de gaspillage et de pyrotechnie où l'on jouit d'un capital carbonisé, qui convertit l'argent en énergie sans emploi. Seulement, au-delà de ces explosions somptuaires, c'est tout le kinétisme forcené du septième art qui apparaît tributaire du carburant : art du mouvement motorisé cultivant une passion pour les infrastructures logistiques, le cinématographe est un carbogramme, dont chaque plan a pour envers le pétrole. Pour cette raison, celui-ci en constitue l'infigurable même. Comme l'argent, il a pour paradoxe d'être partout sans être jamais vu, sinon en d'infimes proportions. Et plus encore que l'argent, il agence le monde qu'il empoisonne en camouflant tout ce qu'il a de nocif. Or, le cinéma n'est pas pour rien dans l'épuration esthétique au gré de laquelle cette mélasse visqueuse est transformée en éther aussi impalpable qu'inoffensif.

C'est que, informe et noirâtre, le pétrole ne peut vraiment donner la matière d'une figuration autre qu'allégorique⁶. Hollywood a produit ces dernières années quelques fables énergétiques sublimant la naphte sous la forme de Graals en condensant les propriétés. La version la plus grossière s'en trouve dans la série des *Transformers* de Michael Bay qui, ce n'est pas un hasard, représente aussi la quintessence du blockbuster contemporain. Aidés des Autobots – des sortes de divinités protectrices prenant la forme de voitures –, les humains doivent y lutter contre des Decepticons en quête de l'Allspark, un cube renfermant assez d'énergie pour dynamiser tous les êtres mécaniques de la planète. D'explosions en écroulements, les héros finissent par sauvegarder l'humanité d'une espèce encore plus énergivore qu'elle, et qui fonctionne comme objet transférentiel permettant de conjurer les dommages inhérents à la dépense dont vit ce cinéma. Légèrement plus subtil et idéologiquement plus libéral, *Black Panther* (2018) de Ryan Coogler perpétue cette mythologie du silo d'abondance à travers l'idée d'un minerai aussi rare que riche, et grâce auquel le petit pays africain du Wakanda serait devenu

6 Les puits de pétrole peuvent bien sûr être filmés, et l'ont été dès 1899 dans la vue Lumière *Puits de pétrole à Bakou. Vue d'ensemble* (merci à Dork Zabunyan pour cet exemple). Il arrive aussi que des fables fassent de sa matière un usage horrible (ainsi du meurtre d'une James Bond *girl* dans *Quantum of Solace* [2008] de Marc Forster, étouffée dans la naphte). Sa présence en masse reste d'une telle rareté qu'on ne peut pas ne pas y voir un angle mort de la représentation cinématographique, malgré de très rares exceptions – par exemple *There Will Be Blood* [2007] de Paul Thomas Anderson, où il est d'ailleurs étalé au profit d'une fable d'abord morale et religieuse.

un Éden technologique. Progressiste quant aux sujets racisés, le film est des plus rétrogrades pour ce qui touche à l'imaginaire énergétique, qui reste associé aux profondeurs souterraines (la mine, dont l'exploitation constitue la scène primitive de l'Anthropocène) et au rêve d'une immense puissance de feu contenue dans une petite dose de matière – un super-pétrole, en somme. Ces films sont autant d'aveux d'une industrie pour laquelle la politique énergétique passe moins par une réduction que par un nouveau ratio entre dépenses et profits. Il existe heureusement des confessions plus critiques : la série des *Mad Max*⁷, avec ses routes et ses bolides tunés, a tout de la leçon d'anatomie nationale, où l'Australie (ou, aussi bien, l'Amérique) apparaît comme un grand corps sous perfusion de pétrole. Seuls les chocs de 1973 et 1979 (date du premier film) pouvaient forcer à une telle projection dans laquelle l'infrastructure – ce liquide servant de lubrifiant économique invisible – s'installe au cœur de la fable, comme si l'objet du désir ne pouvait se révéler qu'au moment où il manque. Ce faisant, la tétralogie prouve aussi que, pour ces pays, l'essence a valeur d'horizon indépassable, et qu'il n'y a au-delà d'elle qu'un surcroît de barbarie. À vrai dire, peu de fables énergétiques ont pu faire l'apologie d'autres ressources que celles des nappes fossiles. *Avatar* (2009) en fait partie, avec son opposition entre des humains épuisant la biosphère à force d'extractions et les prélèvements écosystémiques des Na'vis, qui, en osmose avec la faune et la flore, ne leur ôtent que ce qu'elles peuvent reproduire. Il est significatif qu'un tel partage sépare aussi deux technologies cinématographiques : les colons et leur capitalisme souterrain sont filmés tandis que l'économie solaire des autochtones s'appuie uniquement sur l'infographie numérique, comme si le modèle d'une énergie autorégulée devait forcément s'associer aux outils issus de la cybernétique. Preuve en serait que les autres grandes fables contemporaines à promouvoir un tel usage raisonné viennent du studio Pixar, qui fut le premier à numériser entièrement l'animation. Le rôle qu'y tiennent les déchets et le recyclage a déjà été commenté : Hervé Aubron a bien vu que les ruminations sur la fin de l'humain y croisaient les récits angoissés de l'obsolescence technique⁸. Mais à côté des jouets ou des robots que terrorise la décharge, les films dispensent quelques leçons sur la mesure convenant à l'emploi des matières premières. Situé dans un monde vivant de l'énergie contenue dans les cris des enfants, *Monsters, Inc.* (2001) orchestre un conflit semblable à celui

7 Le dernier en date, *Fury Road* (2015), n'est pour autant pas exempt de responsabilité environnementale, puisque son tournage a sérieusement endommagé le désert de Namib.

8 Hervé Aubron, *Génie de Pixar*, Paris, Capricci, 2011.

traversant *Avatar*. Une baisse de rendement dans l'industrie du cauchemar y met les monstres face à un dilemme : intensifier les frayeurs pour maintenir le taux de profit, au risque de tarir la source d'énergie en traumatisant les enfants, ou se tourner vers une nouvelle ressource plus respectueuse des équilibres écosystémiques – le rire, dont les héros découvrent *in extremis* que, plus rentable que la peur, il est par ailleurs renouvelable. Cette morale de l'optimisation pondérée croise parfois une franche défense du réductionnisme, qui plaide contre le gâchis. *Ratatouille* (2007) en est le manifeste. Son rat gastronome désireux de devenir chef y pousse un jeune commis à rompre avec la cuisine trop enrichie de la restauration française au profit d'un plat minimaliste – quelques légumes entortillés, et à peine saucés – pour, du même coup, mettre fin au gaspillage alimentaire et valoriser les saveurs les plus simples, sans gras ajouté. Reste à savoir pourquoi des apologues si économes ne sont concevables qu'au sein d'un cinéma ne vivant plus que de l'ordinateur : peut-être parce que, pour dépensier qu'il soit, il s'épargne la logistique fort lourde des tournages et s'écarte du carbone, ou parce qu'il est régi par la loi informatique du calcul optimal. Toujours est-il que, hormis ces rares cas, les fables énergétiques peinent à échapper au paradigme fossile.

Il y a toutefois d'autres manières de fabuler celui-ci. Les films de l'acabit de *Black Panther* – qu'on pense à *Iron Man* (2008), avec son réacteur nucléaire de poche, ou même à toute la franchise des *Avengers*⁹ – obéissent à une stratégie de sublimation : le pétrole s'y déplace dans un équivalent énergétique plus présentable. De plus rares films s'essayaient à un exorcisme approchant un peu plus sa matière immonde. On en trouve une variante dans l'œuvre de Pasolini, dont le roman sur lequel il travaillait au moment de sa mort s'intitule justement *Petrolio*. À en croire les fragments publiés depuis, l'un de ses personnages principaux devait évoluer dans le milieu de l'or noir et servir de fil d'Ariane pour suivre les ramifications de ce négoce

9 Laquelle mériterait une étude à part, tant elle concentre tous les mythes et vignettes écologiques du capitalisme tardif. Les Graals énergétiques y abondent, à commencer par les « pierres d'infinité » que recherchent les *villains* en mal de puissance – mais il faut aussi compter le métal extra-terrestre dans *Spider-Man : Homecoming* (2017) de Jon Watts ou les sérums permettant d'augmenter la force de Captain America ou du Soldat de l'Hiver. Le super-méchant Thanos caricature sans trop de finesse le discours décroissant contemporain, sous la forme d'un malthusianisme *hard* (il prône la mise à mort de la moitié de la population, pour éviter à l'humanité de mourir d'un excès de croissance). L'invention la plus intéressante de la saga reste la planète Sakaar dans *Thor : Ragnarok* (2017) de Taika Waititi, qui sert d'immense décharge au reste de la galaxie (même si les déchets qui s'y entreposent n'y apparaissent guère toxiques).

devenu le poumon de l'Italie d'après-guerre. Si la filmographie du cinéaste ne compte en revanche aucune mention directe de l'essence, sa trace est sensible dans l'obsession tardive pour les excréments, centraux dans *Porcherie* (1969) et *Salo ou les 120 journées de Sodome* (1975). Ils y sont d'un côté le simple signe d'un pouvoir abject se complaisant dans une merde où se réverbère son vrai visage ; de l'autre, et plus largement, ils renvoient à l'universelle déjection trouvant dans un pétrole d'une semblable forme la clé de toutes les pollutions contemporaines. Le caca et le carbone ne font qu'un, et la poétique écologique dont on a pu créditer Pasolini¹⁰ revient pour l'essentiel à une politique scatologique, soucieuse de figurer les selles sur lesquelles s'assied toute société. Une autre forme de retour du refoulé se manifeste dans *The Blob* d'Irvin S. Yeaworth, classique de série B sorti en 1958. Une petite bourgade américaine y est attaquée par un être extra-terrestre informe, ressemblant à un amas de gélatine visqueuse. Pure chose, la créature sans visage se distingue des autres visiteurs galactiques de l'époque par son aspect amorphe et l'aveuglement de son appétit. Ce « Blob » a tout du golem de pétrole matérialisant l'inconscient énergétique national, pour mieux l'exorciser – sa mise à mort finale ritualise la purge d'une société d'abondance reposant sur l'exploitation du même liquide épais et gluant.

Reza Negarestani semble s'être inspiré du film pour écrire son grand essai de démonologie du pétrole, *Cyclonopedia*¹¹. Basé sur les fausses notes d'un spécialiste en « paléopétrologie », ce chef d'œuvre de *theory-fiction* croise l'essai sur la « pétropolitique » du Moyen-Orient et la généalogie de « l'Antéchrist tellurique » que la naphte aurait incarné dans plusieurs croyances occultes. L'ouvrage ne se laisse pas résumer en thèses : profus et digressif, il additionne des pensées éparses sur le rôle de lubrifiant joué par le pétrole dans les guerres du terrorisme ou les antiques associations de l'hydrocarbure aux miasmes, à la lèpre et à la peste. Le tellurisme dont son archéologie romancée dissèque les principes apparaît comme un anti-vitalisme, une « créativité lépreuse » pour laquelle tout n'est qu'argile informe : contre les mythes de la Genèse ou de l'Apocalypse, cette croyance primitive dont le zoroastrisme aurait encore porté la trace n'envisageait qu'une permanente dégénérescence inspirée par ce vivant inorganique qu'est le pétrole. Loin des figures nourricières de religions plus tardives, les divinités chthoniennes liées à ce « jus de cadavre d'hydrocarbure » ne seraient que chancre universel, parce qu'à la différence des végétaux solaires ou de la terre féconde

10 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

11 Reza Negarestani, *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Materials*, Melbourne, re.press, 2008.

le pétrole subvertit la surface. Sa dimension démoniaque n'apparaît nulle part mieux que dans sa nature de non-objet – flasque et sans contours, à la charnière du solide, du liquide et du gazeux, il échappe à toute saisie. Negarestani appelle « blobjectivité » cette choséité inconsistante. Elle voue le pétrole à la part maudite de toute représentation, ne le laissant se figurer qu'à travers un filtre diabolique.

Preuve en serait le documentaire que Werner Herzog a réalisé en 1992 dans quelques champs d'hydrocarbures en feu. *Leçons des ténèbres*, à vrai dire, doit plus au christianisme qu'aux religions jadis présentes sur les lieux de son tournage, l'Irak et le Koweït. Le cinéaste baptise « parc national de Satan » le désert de flammes, et si la figure luciférienne désigne aussi le dictateur en place (le film comporte quelques scènes sur la cruauté du régime), elle concerne d'abord ces profondeurs dont Herzog observe le jaillissement depuis un hélicoptère, avec à la bouche des passages de l'Apocalypse de Saint Jean. Passés ces premiers moments de survol, le film atterrit pour s'intéresser à quelques possédés de cet enfer pétrolier. Les soldats en restent absents, afin de gommer la géopolitique au profit du satanisme ; en guise d'humains, il n'y a que quelques victimes civiles et nombre d'ouvriers en charge d'éteindre les puits. Herzog les filme comme s'ils figuraient dans un tableau de Bosch, au milieu des vapeurs infernales. Seulement, chez ces travailleurs de l'or noir, les grimaces des suppliciés ont cédé la place à une étrange allégresse, dont le spectacle est coutumier dans cette œuvre conçue comme une grande entomologie de la folie. Ces êtres s'égayant sous des pluies d'hydrocarbures sont les cousins d'Aguirre, de Kaspar Haüser ou de Fitzcarraldo, de tous ces héros herzogiens que la proximité avec l'inhumaine nature pousse à la démence. Comme il le dit à Les Blank dans *Burden of Dreams* (1982), le « making-of » de *Fitzcarraldo* (1982), là où d'autres croient discerner une harmonie nourricière, lui, Herzog, ne voit que le meurtre et l'obscénité, une sauvagerie aveugle qui n'est même pas douée de cette colère dont l'attribut est réservé à un Dieu absent. Le cinéaste a en quelque sorte radicalisé les visions de ce David Caspar Friedrich dont il se réclame tant¹². Le peintre pouvait encore figurer des individus surplombant la démesure qu'ils contemplent. Chez Herzog, le sublime s'appuie sur une telle disproportion qu'aucun personnage ne peut plus se repaître du spectacle d'une nature devenue monstrueuse, et qui méduse ceux qui l'observent. Loin de tout édenisme, le cinéaste voit dans le monde la création d'un diable indifférent. À ce titre, les forêts luxuriantes que traversent Aguirre, Fitzcarraldo

12 Voir son livre d'entretien avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, *Manuel de survie*, Paris, Capricci, 2008.

ou l'explorateur de *The White Diamond* (documentaire tourné en 2004 au niveau de la canopée en Guyane) ne sont que la version végétale d'un diabolisme pétrolier que prolonge aussi le documentaire récemment consacré aux volcans, *Into the Inferno* (2016), dont la formule se trouvait déjà dans le « manifeste du Minnesota » auquel Herzog avait aussi donné pour titre « *Lessons of Darkness* » : « Mère Nature n'appelle pas et ne te parle pas, bien qu'il arrive qu'un glacier pète.¹³ » Son credo écologique veut que la nature conspire accidentellement contre l'homme. Non qu'elle cherche sa perte ; simplement, n'étant elle-même qu'une grande tumeur, elle menace tout ce qu'elle touche et voue moins aux instincts (ce serait plutôt la formule de John Boorman, la rencontre entre le primitif et le civilisé) qu'aux fièvres hallucinées. Peut-être est-ce pour cela que, de tous les films de Murnau, c'est de *Nosferatu* qu'Herzog a voulu faire le remake. Inspiré par la légende de Dracula, le film-source l'était aussi, comme l'a montré Tom Gunning, par la *Naturphilosophie* de Schelling, dont les principes commandent la leçon inaugurale sur les plantes et, plus largement, l'image de ce vivant unitaire que perturbera la peste vampirique¹⁴. Herzog, là encore, enfonce les pas dans lesquels il s'inscrit : Nosferatu n'y est plus un cancer de la nature, mais sa raison même, de même que la peste y fait moins déraiper la vie qu'elle n'en avère le destin. La *Naturphilosophie* devient alors une méphistophélie, une science des métastases méphitiques et des déraisons virales. Et, dans ce cadre, la politique énergétique est un nouveau pacte faustien. C'est à ses codicilles que s'attache *Leçon des ténèbres*, qui, comme tant d'autres, ne trouve à figurer l'énergie qu'en l'habillant pour un bal costumé.

ENTROPIES

L'éventuelle vocation « écothétique » du cinéma apparaît donc coïncée entre deux impossibles. D'un côté, il peine à figurer les ravages autrement que sous des formes lacunaires, qui suggèrent des écosystèmes détraqués dont les processus échappent à la représentation. De l'autre, il tourne autour d'une dépense énergétique qu'il ne fabule qu'à la condition de la sublimer, quand

13 On trouve facilement en ligne ce « manifeste », dont il s'agit ici d'un extrait du dixième fragment. Pour d'autres maximes herzogiennes sur la nature comme enfer ou comme misère, et comme création inachevée abandonnée de Dieu, voir son journal rédigé pendant le tournage de *Fitzcarraldo* et publié depuis sous le titre *Conquête de l'inutile*, trad. Coralie Courtois, Frédéric-Guillaume Goetz, Louise-Anne Raimbault et Isabelle Voisin, Paris, Capricci, 2008.

14 Tom Gunning, « To Scan a Ghost: the Ontology of Mediated Vision », *Grey Room*, n°26, hiver 2007, p. 95-97 sur Murnau et Schelling.

il ne la détourne pas au profit d'un récit démoniaque. C'est que, de part et d'autre, rien ne se donne comme objet cernable par la caméra. Trop grands, trop informes ou simplement invisibles, comme dans le cas du nucléaire, les cataclysmes lents ou les énergies transformées résistent à la mise en scène. Ne restent alors que les approches indirectes, qui saisissent la dévastation en l'intériorisant ou profilent la fin à travers des trajectoires entropiques. Ainsi chez Lav Diaz, dont le cinéma reporte les effets des typhons frappant les Philippines sur la psyché de ses protagonistes traumatisés. *Death in the Land of the Encantos* (2007) s'ouvre sur le spectacle de forêts arasées et enregistre l'écho de la catastrophe chez le poète qui lui sert de héros, Hamin, qui finira fou. Les raisons tiennent aussi aux fêlures laissées par des violences d'État que le cinéaste a de plus en plus installées au cœur de ses films. Mais même cette culture de l'arbitraire policier apparaît comme la résultante de caprices naturels que le réchauffement climatique rend croissants, et qui habituent le peuple aux despotismes les plus aléatoires. L'Anthropocène est alors moins le sujet du récit que sa cause lointaine ; c'est lui qui alimente les humeurs moroses des personnages de *Melancholia* (2008) ou le nihilisme du jeune étudiant dans *Norte, la fin de l'histoire* (2013). L'entropie qui les emmène vers la dislocation est elle-même l'analogue d'une pente sur laquelle glisse l'espèce. Peut-être faut-il voir dans ce goût pour les torpeurs tendancielles ou pour les pluies passant de l'extérieur à l'intérieur un héritage de Tarkovski, qui aurait pu être le plus écologue de tous les cinéastes s'il n'avait pas subsumé la météo sous la théologie. On a souvent célébré le cinéaste russe pour sa prescience de Chernobyl, que la Zone de *Stalker* (1979) aurait presque décrit par avance (analogie renforcée par la présence de deux réacteurs nucléaires au début et à la fin du film). Mais sa veine environnementaliste ne s'épuise pas dans cet espace soumis à la fois aux lois du miracle et à celles du chaos, ni à l'idée alors déjà vieille d'un lieu vivant mû par une volonté aussi mystérieuse que celle de Dieu. Avant de réaliser des fables mystiques, Tarkovski s'est brièvement essayé à la géologie, au point de partir un peu plus d'un an en Sibérie au milieu des années cinquante, et il semble en avoir tiré aussi bien l'habitude de réancrer ses personnages dans le sol – chez lui, on ne prie bien qu'embourbé – qu'une certaine conscience de la désagrégation touchant toute matière. Avant la Zone de *Stalker*, il y a les gravats et les ruines du camp de *L'Enfance d'Ivan* (1962), la rouille du vaisseau de *Solaris* (1972) ou les mille débris que fait tournoyer *Le Miroir* (1974). Cet émiettement chronique rencontre parfois son contraire, comme la cloche fondue par Boris dans *Andreï Roublev* (1966). Mais en général triomphe l'entropie, qui érode le monde et plonge les personnages dans une stupeur atone : les

personnages de *Solaris* assommés par leurs berlues, ou la catalepsie finale des héros de *Nostalghia* (1983) ou du *Sacrifice* (1985). Et bien que ce spectacle ne s'accompagne jamais de la moindre déclaration écologique, les trajectoires suivies par cette déperdition irréfrenable tracent peut-être mieux le chemin du monde – une régression doublée d'un éclatement – que bien des fictions supposées plus averties. Aucun autre cinéaste n'aura si bien magnifié les aléas de la météorologie, la texture des végétaux ou les splendeurs d'une boue dans laquelle cet art trouve sa clé. Et peu auront avant ces films tenté de tels récits de la déroute, où l'être s'effiloche. Dommage que l'obsession de Tarkovski pour l'Apocalypse l'ait conduit à n'envisager le terme que comme un jugement dernier – des pluies de bombes (de météores) dans *L'Enfance d'Ivan* à l'annonce de l'anéantissement mutuel dans *Le Sacrifice* –, quand toutes ses dispositions esthétiques favorisaient le programme d'une extinction durable. Lui voulait croire le monde promis à l'abîme à cause de l'oubli de la transcendance; sans ce malentendu, son cinéma aurait pu être l'un de nos phares écologiques. Mais cet évitement involontaire est peut-être plus instructif encore. Car à sa façon, il donne crédit à l'hypothèse négative structurant ce texte – que les crises environnementales ne transparaissent au cinéma que comme échos, parce que les problèmes qu'elles moulent ne permettent de monstration qu'indirecte. Manière de dire, aussi, que nous ne sommes pas en mesure de voir ce qui nous arrive.

DÉCHARGES CINÉMATOGRAPHIQUES

JEAN-MICHEL DURAFOUR

- « – Je vais te dire un mot. Un seul mot.
– Oui, monsieur.
– Tu m'écoutes?
– Oui.
– Plastiques.
– Que voulez-vous dire exactement?
– Les plastiques, c'est l'avenir. Tu y penseras? Promis? »
Le Lauréat

L'urgence anthropocénique dans laquelle nous sommes plongés a depuis quelques temps encouragé une réflexion composite sur l'écologie comme circonstance d'identification et de qualification de nouveaux modes de la capacité, humaine mais aussi non humaine, de faire image. D'abord – humaine – parce que l'attitude écologique engage en profondeur, à la suite des phénomènes qu'elle dénonce (souillure plastique massive, empoisonnement des sols et des cours d'eau, accidents nucléaires), des régimes originaux d'imaginité. Depuis quelques années, par exemple, la photographe norvégienne Vilde J. Olsén compose en macrophotographie des paysages artificiels, inspirés des glaciers et fjords de son enfance, à partir de sacs plastiques trouvés dans les rues d'Oslo pour alerter le spectateur sur son mode de vie écophage. Ensuite parce que l'écologie nous rend étrangers

à la manière de voir, d'abord physiologique, par laquelle nous avons été rituellement éduqués depuis des siècles. Elle fait de nous des in-cultes et nous désanthropomorphise. Elle nous exclut de notre aptitude culturelle péniblement acquise à voir.

Dans cette désanthropisation, le cinéma, plus que n'importe quel autre mode de production d'images et d'expression par images, joue un rôle bien spécifique : car il est, lui aussi, une *expérience déshumanisante de notre regard*. Même si l'appareil de prise de vues photographiques est fabriqué par des hommes, qui s'en servent à telle ou telle fin humaine et l'ont pensé à partir de fictions symboliques tout ce qu'il y a de plus humain également (comme la perspective artificielle), il n'en reste pas moins que, très tôt, les premiers cinéastes et théoriciens du cinéma ont insisté sur le caractère également « surhumain » (Gilles Deleuze) de la perception cinématographique rendue possible par les exploits de la caméra et du montage (panoramique circulaire, très grand ralenti, etc.) : « ciné-œil » de l'opérateur centaure chez Dziga Vertov, « sur-œil mécanique et optique [qui] fait apparaître clairement la relativité du temps » chez Jean Epstein – par exemple. L'œil humain n'est plus, écrit Luc Vancheri dans *Le Cinéma ou le dernier des arts*, en pastichant une célèbre formule attribuée à Protagoras, « la mesure du regard ».

C'est aussi l'une des conséquences de l'anxiété écologique.

VERS LE CINÉMA : CONSTRUIRE LES DÉCHETS

Sans parler du cinéma documentaire que je laisse délibérément de côté dans ces pages, que le cinéma de fiction – depuis le début des années 1970 (qui correspond également à un tournant dans la diffusion publique de la pensée écologique avec les premiers travaux de James Lovelock et Lynn Margulis sur l'« Hypothèse Gaïa » et les avertissements du Club de Rome en 1972) – ait croisé le chemin de déchets de toutes sortes, sur toutes les coutures, de leur énigme, de leur amplification, de leurs mutations, c'est là un fait : recyclage de l'urine en eau dans *Dune* (1984) de David Lynch, ou des cadavres en nourriture dans *Soleil vert* (*Soleynt Green*, 1973) de Richard Fleischer, collecte de corps humains dans les camions-poubelles de *Body Snatchers*, *l'invasion continue* (*Body Snatchers*, 1993) d'Abel Ferrara, préemption des boîtes de conserve dans *Chungking Express* (1994) de Wong Kar-wai, appartements transformés en dépotoirs dans *The Hole* (1999) de Tsai Ming-liang, et ainsi de suite. On peut même dire que le cinéma a particulièrement contrevenu au principe d'oubli qui caractérise le com-

portement humain devant les déchets modernes (c'est la célèbre formule attribuée au préfet Poubelle : « Fermez le couvercle et n'y pensez plus ! »). Combien de décharges plein cadre en décor principal comme dans *Affreux, sales et méchants* (*Brutti, sporchi e cattivi*, 1976) d'Ettore Scola, *L'Île aux chiens* (*Isle of Dogs*, 2018) de Wes Anderson ou *Dodes'kaden* (*Dodesukaden*, 1970) d'Akira Kurosawa ? Combien d'intrigues qui naissent à proximité des ordures – du *Kid* (*The Kid*, 1921) de Charlie Chaplin à *Alita : Battle Angel* (2019) de Robert Rodriguez – ou y prennent fin, telles celles de *La Soif du mal* (*Touch of Evil*, 1958) d'Orson Welles, *Sangre* (2005) d'Amat Escalante, mais aussi *Il était une fois en Amérique* (*Once Upon a Time in America*, 1984) de Sergio Leone ?

Les déchets n'ont pas attendu notre prise de conscience écologique et sa médiatisation de masse depuis quelques décennies pour composer au cinéma un *motif figuratif*. L'hypothèse de ce texte est que pour de nombreux films antérieurs au « virage écologique » des sociétés occidentales – je n'en retiendrai que deux – la question des déchets comme *mobile écologique* doit être, en revanche, précipitée par l'analyse qui s'empare de leurs images aujourd'hui. Ce texte fait le pari que l'aptitude du cinéma – fiction ou documentaire – à témoigner du réel ne doit pas être confondue avec l'intention des hommes qui le font et que, même si la plupart des êtres humains n'en avaient pas alors le discernement et qu'il a longtemps existé un choix, économique et idéologique, de polluer (le tout-jetable était, par exemple, censé soulager les femmes au foyer), les déchets s'accumulaient déjà en un souci très vite irrécusable à une époque où il n'existait aucun discours écologique organisé les concernant. Qu'ils n'aient pas alors suscité d'inquiétude ne veut pas dire qu'ils n'étaient pas inquiétants : de cela le cinéma a pu, selon les cas, retenir quelques traces (d'autant que notre préoccupation devant les déchets est trop souvent esthétique, si ce n'est presque exclusivement visuelle : typique est, à ce titre, le concept de « dégradabilité » qui ne fait souvent référence qu'à la durée de visibilité dans l'environnement). On constatera au passage que le cinéma est né – deux fois comme on sait : d'abord comme Cinématographe, puis comme forme montagique – au même moment où les déchets devenaient précisément un problème (économique, social, environnemental, etc.)¹.

Mais d'abord, qu'est-ce qu'un déchet ? Un coup d'œil dans n'importe quel dictionnaire permet un double éclaircissement : le déchet, c'est d'abord ce qui tombe d'une matière ou d'une chose que l'on ouvrage (en vue de la

1 J'y reviens plus loin à propos de l'ouverture du *Mouchard* de Ford, et autrement à la toute fin de cet article.

fabrication d'un objet), ce qui est «déchu», échoué, formé de chutes, de tombées et retombées – tissus ou radiations, copeaux de bois ou particules fines; mais c'est aussi l'objet lui-même une fois qu'il est gâté en quantité ou qualité au cours de son usage ou simplement par l'usure du temps qui passe. Aujourd'hui il a noms conditionnement plastique, matériau non recyclable, pile, composant électronique... – longue est la liste. On s'en débarrasse en le stockant dans des «décharges». La décharge est étymologiquement ce qui à la fois nous retire le fardeau physique des ordures (leur chargement) et leur responsabilité morale (leur charge). En réalité, le mot est loin d'être stable: il est patent qu'une même matière, pour des raisons économiques, professionnelles, affectives... peut être tenue pour une ordure par les uns, à tel endroit, telle époque, ou bien pour une substance précieuse par d'autres: par exemple, le salpêtre, avec lequel on a longtemps fait de la poudre à canon, est le produit cristallisé des remontées par capillarité dans les lieux humides de l'eau souterraine riche en sels minéraux comme on en trouve à proximité des fosses d'aisances puis des égouts.

En règle générale, le déchet filmé – même s'il prend place dans un documentaire dénonçant la pollution écocide de l'économie capitaliste néolibérale, productiviste et surconsomériste – n'est de toute façon jamais le même que le résidu que l'on jette. Le déchet filmé, comme tout objet filmé, est *construit*. Non seulement parce qu'il n'existe de toute façon pas de perception vierge de toute théorie, mais parce que le déchet médiatisé par l'image du dispositif cinématographique – comme dans n'importe quel dispositif spéculatif – entre alors dans un processus visuel qui le problématise, c'est-à-dire le transforme en embrayeur d'exercice imaginaire et théorique.

En philosophie, on est habitué à ce genre de processus de transformation très souvent contre-intuitive. C'est ce que fait Michel Serres dans *Le Mal propre. Polluer pour s'approprier?* (2008), lorsqu'il rapporte les gestes d'appropriation par certains animaux ou l'homme à des manœuvres excrémentielles: «Comme ces mammifères carnassiers, beaucoup d'animaux, nos cousins, marquent leur territoire de leur urine, dure, puante [...]. Qui vient de cracher dans la soupe la garde pour lui; nul ne touchera plus à la salade ou au fromage qu'il a ainsi pollué.» Avant de conclure par une formule lapidaire: «Le propre s'acquiert et se conserve par le sale.» On peut y voir de l'anthropocentrisme (le chien se roule dans les fientes, le territoire animal n'est sans doute pas vécu sur le mode unique de la propriété): il s'agit surtout de la marque de l'activité symbolique. Le déchet n'est plus le déchet biologique expulsé par le corps mais un déchet sémiotique bonifié par l'esprit.

Autre exemple. Dans *Des détritrus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique* (1997), François Dagognet va *a priori* pareillement à l'encontre de la *doxa* sur les déchets lorsqu'il affirme que, contrairement au lexique («La «dèche», c'est le manque»), il y a dans les rebuts, dans le prolongement épistémologique du résurrectionnisme de Cuvier proposant de reconstruire un organisme entier à partir d'une dent fossilisée, une surabondance de sens: «L'existence s'est déposée en eux; ils sont donc métamorphosés en témoignages.» Le philosophe se fait alors «matériologue» («qui privilégie le substrat, ce qui éloigne des bases de la métaphysique traditionnelle, idéaliste, minimisant le support au bénéfice de ce qu'il diffuse»), «morphologue» («attentif à la seule dispositions des surfaces sur lesquelles nous lisons la spécificité, sans devoir chercher à atteindre une profondeur fantasmée») et «objectologue» («retenu par les fabrications (même les industrielles) et les agencements prosaïques, y incorporant les outils et les machines»).

Le même phénomène se produit dans d'autres disciplines – en anthropologie comme lorsque André Leroi-Gourhan, devançant la rudologie (l'étude des déchets) ou la *garbage archeology*, documente l'invention de l'espace domestique à la fin du paléolithique en suivant les traces laissées par les ordures de nos lointains aïeux (*Le Geste et la parole*); il se produit aussi, différemment, au cinéma. C'est précisément ce que ce texte se donne comme objectif de préciser en en détaillant deux des procédures iconiques principales.

LE DÉCHET ESTHÉTIQUE

La première relève de la classe plus vaste des procédures internes au film. Elle permet de donner à voir une proposition figurative sur tel ou tel déchet, quand rien dans la fable, ni scénario ni récit, n'en fait état, ni non plus dans le moindre propos visuel explicite.

Dans *L'Étrange créature du lac noir* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954) de Jack Arnold, un groupe de savants est confronté, en pleine mangrove brésilienne, à l'existence d'un homme-poisson né d'une énigmatique bifurcation dans l'évolution des espèces à partir de nos lointains ancêtres ichtyomorphiques. Le film insiste par sa mise en scène sur l'écart entre ce qu'est la lagune pour les membre de l'expédition – un paysage, un environnement, ce qui les encercle comme un spectacle mais auquel ils n'appartiennent pas (émerveillement des personnages, luxuriance arboricole, chants des oiseaux exotiques) – et ce qu'elle est pour l'«homme aux branchies»

– un milieu, un pays, qu’il habite comme le territoire dans lequel il vit (les plans sous-marins, par exemple). Les biologistes et le capitaine du bateau se comportent bien peu comme des scientifiques, plutôt comme des touristes, dans la mesure où ils ne se posent jamais la question de ce que leur intervention modifie ou pas dans ce microcosme jusque-là protégé de toute présence humaine.

L’une des scènes les plus représentatives de cette attitude tourne autour d’un mégot de cigarette. En l’espace de deux plans, on peut apercevoir la protagoniste, Kay Lawrence, jeter dans l’eau le bout de la cigarette qu’elle vient de terminer sur le pont; puis le montage coupe et raccorde sur un plan en contre-plongée du mégot qu’on voit flotter à la surface de l’eau, enfin la caméra descend jusqu’au fond où la créature est tapie dans les algues et regarde vers le haut. Tout est fait pour rendre ambigu ce regard : le monstre observe-t-il la femme qu’il convoite (on a compris depuis quelques scènes qu’il en est tombé amoureux) ou, dans la même direction, l’objet qu’elle vient de jeter et qui l’intrigue (l’inexpressivité du masque en latex pourrait même nous inciter à y voir un œil désapprobateur)? Si le regard est incertain, le montage, pour sa part, est explicite; tandis que le premier plan fait voir la cigarette depuis le point de vue colonial des Américains (qui s’est jamais demandé où atterrissaient la cendre ou les mégots des cigarettes lâchés au sol dans la plupart des films marchands?), le second, en passant sous la surface de l’eau, nous fait désormais adopter le point de vue de la créature : le mégot est vu par en dessous, et le panoramique de la caméra vient finalement capturer l’émetteur de ce regard.

À y regarder de plus près, il ne s’agit pas d’une cigarette comme une autre, mais d’une cigarette dont *le déchet est saisi depuis l’option optique de l’être voyant le plus proche de la nature*, presque un animal, en tout cas pas un consommateur de nicotine. C’est une cigarette filmée depuis une perspective éco-logique puisque le film met l’accent sur l’idée que la vision est elle-même une relation écologique (au sens de l’« *affordance* » de J. J. Gibson : tel milieu invite à telles perceptions et telles actions), notamment par le truchement de l’insistance, dans le récit comme pendant le tournage (costumes de couleurs différentes, caméra aquatique, etc.), sur le médium de l’eau. « Les objets de l’expérience – écrit Emmanuel Alloa dans son introduction à *Chose et médium* de Fritz Heider – pour autant qu’ils soient des objets d’expérience, ne peuvent pas être complètement isolés, dans une sorte de non-lieu hors de tout. » On ne voit pas dans l’eau comme on voit sur la terre ferme. Vu sous l’eau, une cigarette n’est pas la même chose que la cigarette que l’on fume et dont on use dans l’atmosphère. L’eau – dans laquelle il est impossible de fumer une

cigarette – permet ainsi de manifester les conditions nécessaires à un déport *spéculatif* de notre manière de voir et de concevoir.

Cette lecture est confortée, si l’on s’attarde désormais sur la scène entière, par le fait qu’au même moment – en montage alterné – deux des savants dispersent dans la lagune de la roténone, une ichtyotoxine organique également inhibitrice de la chaîne respiratoire mitochondriale que l’on retrouve dans de nombreux pesticides ou herbicides, pour débusquer la créature. Elle n’aura pas le résultat escompté mais sera responsable de l’éradication de toute forme de vie moins résistante à la ronde : en attestera le plan sur des dizaines de poissons flottant ventre en l’air tout autour de l’embarcation. Il y a entre les deux sites de la scène – sur le pont avec Kay, sur la barque avec Mark et David – un effet de miroir consciencieusement entretenu par Arnold. Dans *L’Étrange Créature du lac noir*, la cigarette n’est plus assimilée à une substance seulement dangereuse pour la vie (la fumée qu’on inhale), mais aussi, par le mégot jeté dans l’eau, dangereuse pour l’équilibre des milieux naturels.

LE DÉCHET ICONOLOGIQUE

Autre possibilité de transfert de l’enregistrement factuel d’un déchet filmé vers l’interpellation *par les images et les images seules* de son caractère de déchet : par des procédures externes au film. J’en examinerai ici un seul cas, à propos d’un film qui, à la différence du précédent, ne comporte aucun discours environnementaliste de quelque type que ce soit. Mais avant cela, il me faut en passer par quelques remarques de vocabulaire théorique.

Il faut distinguer ce que l’on appelle l’image – la représentation matérielle et visuelle (*eikon*) d’une chose – de *l’iconicisation de l’image*. Une image, artistique ou non, comme document de la culture en général – n’est pas tout ce qu’elle est au moment où elle est fabriquée. Il y a, à le dire ainsi, un devenir-image de l’image. Une image apparaît toujours en plusieurs temps. Si l’image, en tant que chose, *l’image faite image*, est produite une fois pour toutes (même si elle peut être dégradée, restaurée, augmentée, etc., c’est *cette* image, l’image toujours initiale, qui est modifiée, on ne change pas d’image, toute chose s’inscrit dans une temporalité...), son iconicisation, en revanche, ce par quoi *l’image fait image*, et qui est un processus, est en droit perpétuelle. Ainsi une image continue de s’iconiciser en relation avec d’autres images² tant qu’elle dure, non seulement dans son support premier (toile

2 Sur le détail théorique de ce processus, cf. Jean-Michel Durafour, *Cinéma et cristaux. Traité d’écologie*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018.

de lin, marbre, pellicule...) mais aussi, potentiellement, sur d'autres supports (la photographie d'un tableau) ou sans support du tout (le souvenir d'une exposition). Le concept d'iconicisation invite à repenser les phénomènes de provenance, d'émergence et de survivance dans les liens iconographiques. À ce titre, il peut très bien arriver que deux images séparées par des siècles d'intervalles dans leur confection voient leur iconicisation se croiser, agir même l'une sur l'autre, pour telle ou telle raison. Une image peut donc tout à fait s'iconiquer, par exemple, avec une image qui vient *après* elle (ou toute autre chose qu'une image : une image ne s'iconique pas qu'avec d'autres images). Si ces deux images ne sont pas contemporaines, l'iconicisation de la seconde, dès qu'elle apparaît, est *immédiatement contemporaine* de celle de la première : dans certains cas, ces iconicisations se rencontrent et peuvent avoir une influence réciproque l'une sur l'autre dans une écologie figurative des images. L'anachronisme est un attribut éventuel du discours sur les images, pas de l'étude des iconicisations des images. Ainsi, une image relativement ancienne ne présentant *a priori* aucun rapport particulier avec la crise contemporaine des déchets et de leur pullulation peut se retrouver à en iconiquer l'un des aspects par les relations mutualistes qu'elle est susceptible d'entretenir ou entretient de fait avec une autre image plus récente. Dans certains situations, cette seconde image n'a elle-même aucun rapport avec des problématiques écologiques, et *seule la corrélation des deux images iconique ces problématiques dans chacune d'elles*.

À l'entame du *Mouchard* (*The Informer*, 1935) de John Ford, par exemple, l'affiche, que l'on voit voler au vent et venir s'empêtrer dans les jambes du protagoniste, s'inscrit dans un arc narratif clairement exposé : un activiste irlandais indépendantiste est recherché par les autorités ; l'ouverture du film montre son meilleur ami, un ivrogne qui voudrait sortir sa compagne de la prostitution, regardant l'avis placardé sur un mur, avant de l'arracher ; le vent taquin l'encolle à ses pieds comme pour préfigurer la faute morale poisseuse de sa trahison à venir. Il n'est nulle part question d'un discours – visuel ou scénaristique – sur l'invasion de nos rues par des déchets en tous genres.

Maintenant, que se passe-t-il si nous regardons cet extrait à côté d'un autre emprunté à *American Beauty* (1999) de Sam Mendes soixante ans plus tard – de l'autre côté de la Grande Accélération ? Dans le film de Mendes, le vol d'un sac plastique, toujours au gré du vent, au milieu des feuilles mortes de l'automne, fait l'objet d'un moment de pause dans le récit principal : il s'agit d'ailleurs factuellement d'une image dans une autre image (une vidéo amatrice regardée sur un poste de télévision par deux adolescents), fournissant l'occasion d'un propos général sur – *dixit* – la « force incroyablement

bienveillante » cachée derrière les choses, « au-delà de l'univers ». Le film, dans lequel la question du plastique comme déchet est à peine plus esquissée que pour l'affiche du *Mouchard*, c'est-à-dire pas du tout (le sac est décrit comme « la plus belle chose que j'ai jamais filmée »), met en scène, dans une banlieue pavillonnaire, la crise d'une famille américaine de la classe moyenne. Apparemment, les iconicisations propres à chacun des deux films sont très éloignées l'une de l'autre. Mais, si l'on rapproche les deux scènes, un choc par montage se produit entre leurs iconicisations respectives, entraînant un devenir-image inattendu de l'un et de l'autre fragments : notre attention est désormais attirée, non plus par ce qui fait voler le papier ou le plastique dans l'image (une brise semblable à des milliers d'autres dans une rue comme il en existe des millions), à prendre chaque film séparément, mais par ce que ce souffle d'air fait voler – et qui est précisément tout ce qui diffère foncièrement dans notre arrangement figuratif. Dans le premier cas, il s'agit d'un objet en papier ; dans l'autre, d'un objet en plastique. Avec *American Beauty*, le sac voltige dans un monde (le champ de la caméra amateur) dont *tout humain est désormais absent*. Aucun représentant de l'espèce humaine n'interagit avec le sac dans l'espace fictionnel qui lui est propre. Dans *Le Mouchard*, l'affiche arrachée était encore un objet visqueux ; elle collait aux hommes. Elle butait sur un monde humain à l'intérieur duquel elle faisait sens : c'était un avis de recherche de la police. Dorénavant le sac plastique est, certes, toujours produit, en amont, comme l'affiche de Ford, par la culture humaine, mais il n'est plus orienté, en aval, vers une signification anthropique. Si le mouvement de la seconde est linéaire et géométrique (elle suit la ligne du trottoir et est dirigée par un fil), celui du premier est stochastique, erratique, à la fois délivré de l'homme et anthropomorphisé, prenant désormais sur lui les attributs hominiens : il est comparé par Ricky à un « enfant qui l'inviterait à jouer avec [lui] ». Le sac de Mendes tournicote comme un papillon butineur au-dessus d'un champ de fleurs. Il est filmé comme un corps doué d'une vie exclusive.

Du *Mouchard* à *American Beauty*, la leçon a non seulement été écologique mais aussi cinématographique. Elle passe notamment par plusieurs films d'Andreï Tarkovski tels *Le Miroir* (*Zerkalo*, 1975) ou *Stalker* (1979), puis de Béla Tarr, par exemple *Damnation* (*Kárhozat*, 1988), dans lesquels des déchets traînant de part en part du cadre – seringues, boîtes en métal, papiers gras, carcasses de voiture rouillées, etc. – signalent, en réintégrant les cycles de la nature par des dynamismes filmiques (la pluie, la boue), la désolation d'un monde mélancolique où les hommes ne sont plus eux-mêmes que des rebuts métaphysiques, théologiques ou cosmologiques.

De l'un à l'autre, la différence n'est que celle de la foi dans une éventuelle régénérescence de la lignée humaine. Dans *La Pensée écologique*, Timothy Morton rappelle que, chez Tarkovski, les déchets sont le « visage de Dieu ». Tarkovski et Tarr sont les transformateurs filmiques – il y en a évidemment d'autres – par lesquels l'iconicisation détritique du *Mouchard* n'est pas seulement une conjecture esthétique (théorique), mais est cohérente du point de vue de l'histoire du cinéma.

Comme le fait remarquer l'historienne Sabine Barles (*L'Invention des déchets urbains. France: 1790-1970*), dès la fin du 19^e siècle, l'industrie et l'agriculture occidentales échantent les matières premières excrémentielles en provenance de la ville contre des ressources minérales non renouvelables (potasse, hydrocarbures, phosphates), suscitant une nouvelle stratégie de gestion des déchets non plus fondée sur leur emploi – comme c'était le cas des substances fécales ou des os animaux – mais sur leur abandon et leur enfermement (les poubelles). Auparavant, même si des préoccupations de type proto-environnemental existent depuis les débuts de l'industrialisation en Europe, on ne parle nulle part de « déchets ». C'est cela que *American Beauty* permet, par l'iconicisation, de délier de sa gangue figurative dans *Le Mouchard* (au-delà de la mise en images des intrigues et d'une éventuelle symbolique des déchets : le « mouchard » est lui-même un rebut de la société, tout comme la vie de la classe moyenne américaine est vide de sens) : car cette affiche qui vole au vent, par un soir de 1922, est aussi un morceau de papier jeté par terre d'une manière désinvolte, comme par exemple aussi celle mise en boule par le Vagabond à la fin du *Cirque* (1928) de Charlie Chaplin, et que personne ne ramasse pour le placer dans un réceptacle mieux destiné.

La question écologique – pour le sujet qui nous occupe ici – ne vient donc pas que des images elles-mêmes, mais elle peut aussi émerger d'une énigme formulée visuellement dans certaines images par la proximité figurative ou iconographique avec d'autres, filmiques ou non. La rencontre entre les iconicisations respectives du *Mouchard* et de *American Beauty* est loin d'être un cas isolé. *Ceteris paribus*, on pourrait construire une argumentation similaire, pour rester entre deux films, à partir d'un des plans d'ouverture de *Bob le flambeur* (1956) de Jean-Pierre Melville, par exemple, iconisé avec ceux de *WALL-E* (2008) réalisé par Andrew Stanton pour les studios

Pixar³. D'un côté, un film policier mettant en scène la dépendance au jeu d'un truand repent, dont l'une des premières images montre une place de Pigalle au petit matin, après une nuit agitée dans les boîtes de strip-tease et les tripots, dont les poubelles débordent de détritiques sur le chemin de retour des couche-tard ou le trajet quotidien des travailleurs matutinaux ; de l'autre, une fable futuriste écologique en animation de synthèse dans laquelle le dernier robot abandonné sur Terre par une humanité exilée dans l'espace continue sans relâche sa tâche absurde et ingrate de nettoyage d'une planète poubellisée de fond en comble.

J'irai même plus loin en affirmant que *seuls sont susceptibles d'un questionnement écologiste les processus d'iconicisation*. Dans *L'Étrange Créature du lac noir*, ne peut-on pas dire que les deux parties de la scène s'iconicisent l'une l'autre, à l'intérieur du même film, ou à tout le moins que celle où Kay fume et jette son mégot dans l'Amazonie est iconisée par celle où David et Mark répandent de la roténone en poudre à la surface de l'eau ? C'est uniquement par le biais de tels vecteurs que des images peuvent rencontrer une écologie des images et par les images. Ce qui croise des interrogations écologiques, ce n'est jamais une image, c'est l'iconicisation d'une image sur un territoire iconique. Les images sont les produits des relations qu'elles entretiennent entre elles, elles ne leur préexistent jamais.

DE L'IMMONDICE À L'IMMONDE

Un mot encore pour finir.

Le capitalisme contemporain a – semble-t-il – introduit une solution de continuité dans l'histoire des déchets. Dès les années 1960, le biologiste Maurice Fontaine avait forgé le néologisme « molysmocène » (du grec ancien *molusma* : la souillure) pour désigner l'époque dans laquelle l'humanité venait d'entrer. Certains archéologues ont suggéré depuis, non sans

3 Studio particulièrement sensible à la question des déchets : peur des jouets d'être jetés dans *Toy Story* (1995), petite fille qui se cache dans une poubelle dans *Monstres et Cie* (*Monsters, Inc.*, 2001), égouts dans *Le Monde de Nemo* (*Finding Nemo*, 2003) ou *Ratatouille* (2007)... « Pixar, au fil de ses premières années, a eu une conscience aigüe de ce que signifiait l'obsolescence technologique, puisque le numérique relevait d'un bricolage en permanente évolution, ses outils étant très vite déclassés. Pixar raconte en creux, de film en film, la fable de l'informatique, comme si les studios dessinaient une sorte d'autobiographie technologique secrète » (Hervé Aubron dans un entretien accordé à Gabriel Bortzmeyer dans cette même revue en 2015).

humour, de distinguer entre le « Poubellien supérieur » – mot construit sur celui des âges de la Terre : Dévonien, Cambrien, etc. –, avant le plastique, et le « Poubellien inférieur », dans lequel nous batifolons. C'est que l'on notera une différence de nature entre des rognures d'orange, des vieux journaux, voire une casse automobile, d'une part, et une marée noire ou les dépôts polymériques décimant plus d'un million d'animaux chaque année, d'autre part. Les nouveaux déchets, à la différence de leurs prédécesseurs longtemps majoritairement organiques ou toujours en circulation (le chiffonnage), ne s'intègrent plus du tout, ou du moins plus aussi facilement, dans les cycles de la nature ou d'une économie vertueuse. Ils font sécession dans notre ontologie classique, tout en manifestant la vérité de la mystification d'une industrialisation qui aurait commencé par ne pas amasser de déchets. On songe, en les regardant, aux « quasi-objets » de Michel Serres (*Le Parasite*) situés dans les réseaux d'autres objets et une « interférence intermonadique » de sujets qui les manipulent, sans configurations assignées une fois pour toutes ; mais encore aux « objets hybrides » de Bruno Latour (*Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*) qui ne permettent plus de distinguer entre culture et nature, et mettent sens dessus dessous le projet de la rationalité moderne (qui en est simultanément à l'origine) ; aux « hyperobjets » de Timothy Morton (*Hyperobjets. Philosophie et écologie après la fin du monde*) non euclidiens, non connaissables en tant que tels par l'être humain, irréprésentables à l'échelle des espaces-temps expérimentables par l'être humain, qui n'agissent dans notre monde – telle la radioactivité – que par des phases d'intersection locales, partielles, voire contradictoires. D'autres opérateurs sont encore sans doute à inventer.

Non seulement les Occidentaux sont majoritairement responsables, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, d'une accumulation exponentielle des déchets (tout-jetable, obsolescence programmée, multiplication des emballages) ; non seulement ce qui permet localement de les traiter – au moins en partie (les plastiques, à la différence des polymères naturels, sont mal dégradables et s'altèrent en perturbateurs endocriniens et métaux nocifs) – alimente le cercle vicieux de la dangerosité, comme c'est le cas pour les fumées des combustions, mais surtout nos déchets, bien qu'issus d'objets fabriqués de mains d'homme, nous expulsent depuis plus d'un demi-siècle *au-delà de l'humain*. Certains rebuts impliquent des expériences impossibles pour l'individu humain (abysses océaniques), d'autres seront vraisemblablement là bien après la disparition de notre espèce elle-même. Au-delà de l'homme, de l'action de l'homme comme « force géologique » (l'expression est du chimiste Vladimir Verdnasky dès 1922), les déchets

écotoxiques ne sont plus – comme leurs devanciers – des *immondices*, des flétrissures, esthétiques, hygiéniques, olfactives, camouflées ou éliminées, ce qui « n'est pas [in] du monde », univers ou société, qui en est exclu, mis au rebut, sur lequel intervient une *cosmétique*, mais ils sont devenus *immondes*, infâmes, hideux, c'est-à-dire désormais capables d'imposer un autre monde inhumain « dans [in] le monde » anthropocentré que nous avons forgé, pratiquant des actes souverains de *cosmogonie* (comme la soupe plastique de l'océan Pacifique identifiée par le capitaine Charles Moore à la fin des années 1990, ou « plastisphère », organisant sur des millions de km² tout un nouvel écosystème partagé par des bactéries, des microalgues et des araignées d'eau, bouleversant des équilibres marins millénaires). C'est cela qui, je crois, se joue entre *Le Mouillard* et *American Beauty*, entre *Bob le flambeur* et *WALL-E*, et qui est l'enjeu d'une *iconologie des iconisations*, plus que d'une iconographie des images.

Les déchets auxquels nous sommes désormais confrontés ne sont plus des objets comme les autres. Ils contribuent à faire éclater la distinction coutumière – et largement factice – entre le sujet et l'objet (celle de Descartes ou de Hegel) : en ce sens, leur valeur épistémologique est en proportion inverse de leur nuisance mésologique. Ils sont partout, tout autour de nous, dans l'air que nous respirons, tout au fond de nos corps, dans nos cellules, dans toute parcelle de la matière ; rien qui n'en soit pas enveloppé, imprégné, composé. Le *polluen* a remplacé le pollen. Le philosophe Michael Marder a proposé l'an dernier, dans un article intitulé « Being Dumped », de requalifier les quatre éléments venus de l'Antiquité, constitutifs de toutes choses, en parlant non plus d'eau mais d'« hydrodéchets [*hydrodump*] », non plus de terre mais de « géodéchets [*geodump*] », non plus de feu mais de « pyrodéchets [*pyrodump*] », non plus d'air mais d'« aérodéchets [*aerodump*] ». « Nous vivons – écrit-il encore – sur une décharge, nous sommes mus, produits et reproduits par la décharge, comme si c'était par nous-mêmes. [...] La décharge nous vit, vit *pour* nous. Elle prend sur elle le mouvement, la production et la reproduction de la destruction du monde, ruinant l'authenticité de l'être-monde du monde. » Le 20^e siècle, qui a été celui du cinéma, a aussi inauguré l'époque de la « toxicité ontologique ».

RÉCITS DES MONDES AUTRES QU'HUMAINS

PAR ALICE LEROY

Anthropos est bien trop paroissial. Il est à la fois trop grand et trop petit pour la plupart des histoires dont nous avons besoin.
Donna Haraway¹

Voici les récits que racontent les Chiens quand le feu brûle clair dans l'âtre et que le vent souffle du Nord. La famille alors fait cercle autour du feu, les jeunes chiots écoutent sans mot dire et, quand l'histoire est finie, posent maintes questions :

« Qu'est-ce que l'Homme ? » demandent-ils.

Ou bien : « Qu'est-ce qu'une cité ? »

Ou encore : « Qu'est-ce que la guerre ? »

On ne peut donner à ces questions de réponse catégorique.

Les hypothèses ne manquent pas, ni les théories, ni les suppositions les mieux fondées, mais rien de tout cela ne constitue véritablement une réponse.

Dans le cercle de famille, plus d'un conteur a dû recourir à l'explication classique : il ne s'agit là que d'un conte, l'Homme n'existe pas et non plus la cité, et d'ailleurs ce n'est pas la vérité qu'on recherche dans une légende mais le plaisir du conte.

Mais si ces explications suffisent aux jeunes chiots, en fait elles n'expliquent rien. Et l'on est quand même en droit de chercher la vérité, fût-ce dans des contes aussi simples que ceux-ci.

1 Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin, Éditions des mondes à faire, 2020 (2016), p. 59.

Cette note ouvre un recueil de huit nouvelles écrites entre 1944 et 1951 par l'auteur américain de science-fiction Clifford Simak², *Demain les chiens*. Introduites par un éditeur qui les aurait supposément rassemblées, elles forment de courts récits philosophiques qui racontent un monde disparu, celui des « humains », êtres quasi-mythiques dont l'existence n'est pas avérée et dont les traces dans l'imaginaire canin subsistent pareilles à des énigmes. Le premier conte décrit ainsi l'effondrement des cités, symboles de l'organisation sociale et politique de la civilisation humaine, avec le démantèlement des solidarités collectives et l'avènement d'une société de loisirs individuels reposant sur la maîtrise de l'énergie nucléaire et l'auto-suffisance alimentaire permise par des cultures hydroponiques. Un vieillard nostalgique, parmi les derniers habitants de son quartier, y observe le travail imperturbable de sa tondeuse à gazon autonome, et se souvient de la vie qui animait ces lieux avant qu'ils ne soient laissés à l'état de ruine. « La cité » de ce conte initial, plus proche de *La Catacombe de Molussie* de Günther Anders que de *La République* de Platon, dépeint bien plus que l'effondrement d'une civilisation, elle retrace les débuts d'une grande extinction, la nôtre. Oubliant leur dépendance à la Terre nourricière, les humains délèguèrent bientôt leurs savoirs à d'autres espèces, comme des chiens philosophes et pacifistes, alliés à des robots ensauvagés, ou des fourmis besogneuses dont l'effrayante société disciplinaire reconduit les totalitarismes du xx^e siècle.

À une époque où les êtres vivants n'appartiennent plus à l'ordre naturel de la reproduction sexuelle et où les intelligences artificielles sont appelées à dépasser celles de leurs concepteurs humains, les récits imaginés par Clifford Simak débordent le cadre historique de leur référent – celui de la Guerre froide, de la conquête spatiale et de la course aux armements nucléaires – pour entrer dans une curieuse résonance avec notre présent – celui du réchauffement climatique, de l'acidification des océans, des extinctions de masse, des pandémies globales et de technostructures de plus en plus destructrices des environnements. Alors que les mondes autres qu'humains subissent plus que nous encore le coût de nos existences, il n'est plus possible de revendiquer le privilège anthropique que nous nous sommes longtemps octroyé. Les fables canines de Simak racontaient la vulnérabilité de l'espèce humaine, les vivants de toutes sortes nous l'enseignent à leur tour en nous révélant la porosité de nos organismes et la fragilité de nos corps et de nos sociétés. Les sciences sociales, et l'anthropologie en premier lieu, ont depuis plus d'une dizaine d'années accompagné ce décroisement des

2 Clifford D. Simak, *Demain les chiens*, trad. Jean Rosenthal, Paris, J'ai lu, 1953 (1952).

récits et des savoirs en intégrant à leurs champs de recherche d'autres formes de vie, animaux, plantes, bactéries, virus, esprits, mais aussi artefacts technologiques dont le plan d'existence incertain ouvrait de nouveaux horizons ontologiques. Dans l'histoire des images en mouvement, ce décentrement de la figure humaine n'a pas manqué d'opérer non plus, comme une manière de déplacement venant requalifier simultanément la fable et l'ontologie réaliste du film. Mais à quelles conditions les êtres autres qu'humains se sont-ils vus conférer un statut d'existant au cinéma ? A quoi tient que les fables cinématographiques ont entrepris le récit de ces autres modes d'existence ? Tout au long d'une histoire du cinéma si fortement ancrée dans une ontologie réaliste, la figure animale a, en particulier chez Bazin, agi comme une ligne définitoire de la spécificité de son médium. À l'heure de la manipulation génétique des vivants et de la recomposition numérique des images, elle vient reformuler la fable naturaliste aussi bien que l'ontologie réaliste du cinéma. Raconter l'histoire de nos mondes multispécifiques en décentrant la perspective anthropique, inventer de nouvelles formes narratives et esthétiques, « vivre avec le trouble » comme nous y enjoint Donna Haraway, voilà la tâche qui incombe au cinéma.

LE RÉCIT DES CHIENS

Inutile d'attendre l'adaptation hollywoodienne de *Demain les chiens*, puisque ces récits spéculatifs parcourent déjà souterrainement l'œuvre du plus low-tech des cinéastes, Jean-Luc Godard. Il y a trente ans, les nouvelles de Simak venaient parasiter le récit biblique de l'immaculée conception très librement adapté dans *Je vous salue Marie* (1984)³. À l'aéroport de Genève où il arrive littéralement du ciel, l'ange Gabriel s'engouffre dans un taxi pour se faire conduire auprès de Marie. Au volant, Joseph, accompagné de son chien, lisait tranquillement *Demain les chiens* avant que ne survienne l'envoyé céleste. Dans cette variante à la fois prosaïque et philosophique du texte sacré, Joseph gagne sa vie en faisant le taxi et Marie travaille à la station-service de son père. Le cinéaste introduit en outre un récit parallèle et comme en miroir de celui de Joseph et Marie : le cours d'un professeur de sciences sur l'origine de la vie qui cite plus directement encore le roman de Simak en imaginant le destin des fourmis si elles se trouvaient soudain capables de transmettre leur savoir aux générations suivantes. Plus porté sur la littérature SF que sur la vie spirituelle (Marie lui offre *Frère François*

3 Je remercie Jean-Michel Frodon de m'avoir envoyé un petit texte resté inédit qu'il avait écrit sur la présence de Simak dans *Je vous salue Marie*.

de Julien Green, qu'il ne lira pas), Joseph incarne le trait d'union entre les différentes facettes du mystère de l'immaculée conception – à laquelle il a d'abord bien du mal à croire, lui qui se sent plutôt comme le cocu de l'histoire –, comme si en venant travailler de l'intérieur le récit biblique, la SF pouvait, plutôt qu'en donner la clef, en épaissir le mystère et même en déporter l'expérience du côté d'une science(-fiction) de la vie.

Mais c'est avec *Adieu au langage* (2014) que Godard retrouve Simak pour en proposer une lecture à la fois plus contemporaine et plus anthropologique. Entremêlée aux vers du poète Rilke ou aux réflexions du naturaliste Buffon, la science-fiction de Simak alimente la grande matrice des images et des mots du cinéaste. Lors de la présentation d'*Adieu au langage* au festival de Cannes en mai 2014, l'herméneutique godardienne trouva matière à discuter deux inventions : l'une, technique, relative à l'usage iconoclaste de la 3D par l'artisan aussi technophile que cinéophile des *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) ; l'autre, philosophique, dans la présence du propre chien du cinéaste – crédité au générique sous le nom de Roxy Miéville –, contrepoint à la conduite faillible du dialogue amoureux. L'une et l'autre ne sont pourtant pas sans précédents dans l'œuvre de Godard : la 3D comme terrain de jeu et d'expérimentation se trouvait déjà dans son segment du film collectif *3X3D, Les Trois Désastres* (2014) ; quant à l'animal, motif plutôt fluctuant dans le cinéma de Godard, il s'est imposé comme une matrice de pensée de la fin des humanités depuis *Film Socialisme* (2010) dont l'impassable lama planté à côté d'une pompe à essence, et l'âne non moins pensif, faisaient figure de cyniques face aux verbeux journalistes.

Loin d'être le signe d'un bardotisme tardif, l'animal s'avère chez Godard un outil philosophique pour combattre les impasses du langage. Il n'est d'ailleurs pas anodin que l'apparition de Roxy soit concomitante de celle, dans la bande-son, des vers de Rilke⁴. L'animal de Rilke (*die Kreatur*) « se meut dans l'ouvert » comme le rappelle Agamben⁵, alors même que l'homme « se tient toujours et seulement « en face » (*gegenüber*) et n'accède jamais au « pur espace » du dehors ». N'en déplaise à Heidegger, l'animal n'est pas chez Godard « pauvre en monde » : son monde, au contraire, est d'une richesse chromatique sans égale, chamarré d'éclats presque aveuglants, d'une splendeur toute picturale. Et si le langage lui échappe, c'est que lui-même échappe au langage. Dans un entretien accordé à la Radio Télévision Suisse

4 Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino, suivi de Les Sonnets à Orphée*, Paris, Seuil, 2006 (1923).

5 Giorgio Agamben, *L'Oouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 92.

Romande⁶, Godard n'affirme-t-il pas : «les chiens ne communiquent pas, ils communient»? Que vient faire Clifford Simak, directement cité sur des plans de Roxy, dans cette critique de nos langages médiatiques et propagandistes? Précisément démontrer leurs opérations de destruction du sens et de l'expérience du monde, en redoublant l'interrogation muette des chiens et des autres espèces animales qui observent les humains. De ce point de vue, *Adieu au langage* forme avec *Film Socialisme* un diptyque sur la faillite du logos, faillite dont prennent acte, dans un éloquent mutisme, les animaux des deux longs métrages : des chiens, des perroquets, un lama, un âne, et bien sûr, en hommage à Chris Marker, une chouette et des chats.

À travers une surenchère logorrhéique, *Adieu au langage* vise précisément la mécanique enrayée d'une communication célébrée par des technologies toujours plus connectées et néanmoins toujours plus vides de contenu. Son goût pour la dialectique porte Godard à distribuer cette critique selon deux polarités : l'une, historique et politique, dans le rapport incestueux de la propagande et des médias, dont il situe la plus effroyable réussite dans le discours performatif de l'idéologie nazie ; l'autre, contemporaine et lénifiante, dans la réification du langage par les «NTIC» (nouvelles technologies de l'information et de la communication) auxquelles Godard adresse un clin d'œil amusé et désabusé dans une improbable scène d'échanges de téléphones portables et de préhension d'écrans tactiles où ces technologies semblent vidées de leur valeur d'usage au profit de leur seule valeur d'échange. Lorsque, interviewé par la RTS, Godard sort un Iphone 5 de sa poche, c'est pour rappeler combien ce petit objet est aussi témoin de notre solitude, donnant aux initiales «SMS» la signification «*Save My Soul*».

Si les animaux échappent au langage et opposent à l'incommunicabilité des médias leur pure présence, ils incarnent en revanche l'expérience sensible des images, plus exactement, ils en composent une modalité perceptive inédite. L'animal godardien vient ainsi requalifier la technique même du cinéma numérique en général et de la 3D en particulier : loin de servir une mise en scène spectaculaire et pompière, celle-ci agit plutôt comme une esthétique au sens premier et étymologique du terme, une expérience du sensible. «L'ouvert» de l'animal dont le montage cherche la formule se situe dans cette approche expérimentale du numérique, comme territoire d'une science empiriste des images. Moins régime visuel «hyperhaptique» que forme archaïque de stéréoscopie, la 3D ne rime en aucune façon pour

Godard avec une «conquête de l'espace», au sens littéral et figuré qu'en donnent les exploits contemporains d'*Avatar* (2009) ou de *Gravity* (2013), mais avec l'invention d'un autre langage, qui serait partagé par l'animal et le cinéma.

UN RÉALISME SECOND

Le jeu de piste des fables animales et des montages godardiens n'invite pas seulement à une réinvention des mythes bibliques et scientifiques, il reformule très directement la question de l'ontologie des images filmiques. On se souvient que l'ontologie bazinienne de l'image cinématographique fait de l'animal un facteur d'authenticité de l'action dans l'espace-temps continu du plan-séquence. C'est la fameuse loi du «montage interdit» par laquelle André Bazin distingue en 1953 le réalisme de l'image de la vraisemblance de la fable : «Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit.»⁷ Il importe donc de conserver l'unité spatio-temporelle du plan dès lors que la simultanéité des événements l'exige – et particulièrement, c'est l'exemple choisi par Bazin, quand intervient dans l'action un animal, moins suspect de se plier à une quelconque mise en scène qu'un être humain. Bazin dénonce les artifices auxquels recourent les films animaliers qui prêtent toutes sortes de qualités humaines aux animaux. Ces effets de montage, reconnaît-il bien volontiers, sont nécessaire à la fable, puisque si les animaux étaient dressés de manière à accomplir véritablement les actions et les intentions que nous leur prêtons, alors «notre intérêt n'irait plus à l'histoire mais à la prouesse»⁸. En d'autres termes, le montage confère une valeur de vraisemblance au récit, jamais à l'image dont il met toujours en doute le réalisme.

Que devient cette loi du «montage interdit» dès lors qu'elle ne s'applique plus à des images argentiques mais à celles du numérique? Qu'aurait pensé Bazin de la mise en scène virtuose d'une séquence comme celle de l'attaque d'un trappeur (Leonardo DiCaprio) par un ours dans *The Revenant* (2015) d'Alejandro González Iñárritu? Si le réalisme est bien au cœur d'un tel plan-séquence, – dans la stricte application, donc, de la règle bazinienne –, il va aussi de soi qu'aucun spectateur n' imagine le metteur en scène livrant son acteur hollywoodien à un véritable grizzly. Des images analogiques aux

6 Radio Télévision Suisse Romande (RTS), *Pardonnez-moi. L'interview de Jean-Luc Godard*, mis en ligne le 26 mai 2014, URL : https://www.youtube.com/watch?v=OWGofFcM_da

7 André Bazin, «Montage interdit», in : *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Cerf, 1958, p. 59.

8 *Ibid.*, p. 52.

images de synthèse, la question du réalisme est toujours au cœur des enjeux techniques et esthétiques du film, sauf qu'il ne s'agit plus désormais de photoréalisme mais d'un réalisme d'un autre ordre, produit d'une recombinaison numérique du monde. L'image numérique ne garantit plus l'objectivité supposée de la prise de vue mais donne à voir un espace-temps entièrement redéfini par des coordonnées virtuelles. On objectera que Godard, lui, ne filme jamais que son chien dans la nature, et non une quelconque créature numérique. Mais précisément parce qu'il filme Roxy vagabondant à travers bois, ses images nous entraînent dans un nouveau monde perceptif, inaccessible à nos sens, et c'est bien à ce réalisme second que l'image numérique et la 3D peuvent nous introduire. Aussi la présence continue de l'animal au sein du plan n'est-elle plus gage d'un réalisme indiciel mais détermine une véritable écologie de la perception, une autre articulation des rapports entre voir et savoir, fondée non plus sur l'équivalence entre vision et représentation mais sur l'expérimentation et l'interaction avec d'autres modes d'existence.

Il n'a pas fallu attendre l'image numérique pour que la présence d'autres existants viennent troubler les expériences de perception et de narration des films, bien qu'en substituant à l'impression photochimique la recombinaison infographique des mondes naturels, celle-ci ait creusé plus encore le trouble. Si l'on entreprenait une *histoire naturelle du cinéma*, on ne manquerait pas d'observer que les animaux ont été l'un des premiers grands défis des images de synthèse, tout comme ils avaient été à l'origine du mouvement des images avec la course hippique photographiée par Eadweard Muybridge en 1873. On verrait alors s'esquisser un autre partage écologique des images, au sein duquel les figures humaines ne détermineraient plus seules les logiques de représentation. Suivant cette piste animale, on pourrait cheminer de la chronophotographie jusqu'à la recreation numérique d'êtres vivants en s'intéressant à la façon dont les bêtes ont reconfiguré non seulement les techniques mais aussi l'esthétique du cinéma. Sans entreprendre un tel atlas, on peut examiner quelques-uns de ces animaux de synthèse, dans des films forts différents de ceux de Godard comme on va le voir, qui ont l'avantage de questionner simultanément le statut ontologique des êtres autres-qu'humains et celui des images générées par ordinateur.

Tout commence avec «Babe», le cochon qui a changé la face de l'animal au cinéma. En 1986, l'Australien George Miller (oui, le George Miller de *Mad Max*) découvre le roman de Dick King-Smith, *The Sheep-Pig* et décide d'en acquérir les droits. Le film ne sera réalisé qu'une dizaine d'années plus tard par son compatriote Chris Noonan, co-scénariste du film avec Miller, d'une part parce que le Britannique King-Smith est très réticent

à l'idée de transposer son récit en Australie («*Pigs don't fly, and neither do I*» écrit-il à Miller); d'autre part parce qu'il faut attendre que la technologie puisse faire parler des animaux à l'écran. En 1995, le temps est enfin venu de donner la parole aux bêtes: les animaux de *Babe* seront un mélange de créatures dressées – quarante-huit pour le seul personnage de Babe, le tour-nage s'étalant sur trois ans et les cochons grossissant trop rapidement – et d'animatroniques – dans tous les plans d'ensemble mais aussi quand aucun dresseur ne peut se trouver à proximité de l'animal. Les mouvements et les mimiques des animaux réels ou factices seront ensuite animés par ordinateur grâce à une technologie développée par la société Rhythm & Hues à Los Angeles, alors connue pour animer les ours polaires des pubs *Coca Cola*. *Babe* est nommé pour sept Oscars, dont celui du meilleur film, meilleur réalisateur, meilleure adaptation, meilleur montage et meilleure direction artistique. Mais le seul qu'il remporte est celui des meilleurs effets visuels. *Babe* n'est pas à proprement parler une révolution technologique: deux ans plus tôt, en 1993, *Jurassic Park* de Steven Spielberg, avec ses dinosaures cybernétiques ramenés du Mésozoïque, avait lui aussi recours aux animatroniques pour animer des figures robotiques et les habiller ensuite d'images de synthèse. Curieux sismographes que ces films qui à travers leurs innovations techniques aussi bien que leur fables néo-zoologiques anticipent de quelques années seulement la naissance du premier animal cloné, Dolly, une brebis conçue au sein d'un laboratoire écossais en 1997. Mais sous couvert de fable pastorale dans une Australie champêtre, *Babe* n'amorce pas seulement la recombinaison virtuelle du vivant; ce petit cochon sympathique et loquace, revendiquant une condition qui n'est pas la sienne, questionne aussi la suprématie d'une espèce humaine réduisant les autres à l'état d'esclaves ou de proies. Et dans le destin exemplaire de celui qui échappe au sacrifice réservé à ceux de son espèce pour conquérir sa place au sein de la domesticité humaine, s'énonce la solitude du singe savant de Kafka dans *Rapport pour une académie*⁹. D'abord parce que Babe n'est pas, comme Roxy, un chien mais un cochon qui adopte la conduite d'un chien et finira par être reconnu comme tel, du moins par jouir des mêmes privilèges (le premier desquels étant de ne pas être mangé par son maître). Ensuite parce que le cochon-qui-voulait-être-un-chien ne cesse de questionner cette hiérarchie des espèces, qui condamne les uns à être tués par les autres. La différence physiologique suffit-elle à distinguer les espèces qui sont tuées de celles qui tuent? Et pourquoi un cochon, avec lequel l'humain partage une

9 Franz Kafka, «Rapport pour une académie», in: *Récits, Romans, Journaux*, Paris, La Librairie Générale Française, 2000 (1954).

si grande part de son patrimoine génétique, ne pourrait-il jouir du même droit d'exister? Mais Babe est-il encore un cochon, lui qui n'a pas seulement le comportement d'un chien et la parole d'un humain, mais qui est aussi une chimère de chair, d'automate et d'infographie?

ONTOPHANIE DES ÊTRES VIRTUELS

Quel rapport entre un chien philosophe ouvrant les portes de la perception et un cochon-berger animé par ordinateur? En dépit de leur hétérogénéité, ces animaux de cinéma posent tous – et peut-être est-ce là la seule politique des bêtes qui vaille au cinéma – le principe d'une pluralité des modes d'existence, suivant par là une voie engagée par le philosophe Etienne Souriau. Publié en 1943, son livre, *Les différents modes d'existence*, établissait le principe suivant: tous les êtres n'existent pas de la même manière, et un même être peut participer à plusieurs plans d'existence. Souriau avait suggéré cette pluralité des modes d'existence dès 1938 dans *Avoir une âme: essai sur les existences virtuelles*: «Il y a plus d'une manière d'exister, écrivait-il alors, plus d'une demeure dans la maison de mon Père. Le tout est de ne pas se tromper sur l'espèce d'existence qu'a tel ou tel être.»¹⁰ S'il y a, pour Souriau, différentes manières d'exister, ce n'est pas tant en termes de degrés d'existence que de modalités: c'est toute la différence entre le fait et le droit d'exister. Une existence n'est réelle qu'à condition d'avoir été instaurée. Autrement dit le vivant ne procède pas d'un ensemble de caractéristiques biochimiques, comme celles de l'ADN, suivant la perspective des biologistes, mais du fait même d'être reconnu par un autre existant. Être vivant est une propriété relationnelle et non plus essentialiste.

Mais la pensée de Souriau va plus loin encore: il ne reconnaît pas une existence au seul monde des choses et des phénomènes, mais aussi aux êtres de fiction, «à tous ces fantômes, à ces chimères, à ces morganes que sont les représentés de l'imagination»¹¹. Son inventaire des modes d'existence, arbitraire et contingent, fait peu de cas de la différence entre sujet et objet et va jusqu'à accorder un statut existentiel à ceux qu'il appelle les «êtres virtuels»¹², ceux-là mêmes «qui n'ont d'autre réalité que d'être d'avance ou hypothétiquement conditionnés, déterminés parfois avec une précision par-

10 Etienne Souriau, *Avoir une âme, Essai sur les existences virtuelles*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1938, p. 21

11 Etienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, Paris, PUF, 2009 (1943), p. 130-131.

12 *Ibid.*, p. 136-137.

faite, dans leur étoffe de néant.» Ces existants «dans leur étoffe de néant», de quelle réalité participent-ils? À quoi doivent-ils leur existence si ce n'est à la force de nos croyances? Dans l'atomisme ontologique de Souriau, les êtres virtuels sont sans doute les plus évanescents parce que leur être est précisément inachevé. Ils ébauchent les contours d'un geste resté en suspens, d'une forme à jamais inaccomplie. Au cinéma, la nature même de l'image numérique confère une portée toute particulière à cette ontologie des virtuels chez Souriau. Les images générées par ordinateur, quand elles se mettent à animer des créatures *sui generis*, redoublent en quelque sorte l'interrogation sur le statut ontologique de celles-ci.

L'un des êtres virtuels les plus intrigants de ces dernières années est sans conteste Okja, le «super-cochon» du film éponyme du Coréen Bong Joon-ho. Lors de sa sortie en 2017, *Okja* avait surtout fait parler de lui parce qu'il était produit par Netflix. Ce n'était pas la moindre des ironies qu'une multinationale américaine spécialisée dans les industries créatives et le numérique finance un film dénonçant l'impérialisme économique et culturel américain sous l'espèce d'une autre multinationale, Mirando, spécialisée elle dans l'agroalimentaire, mais également rompue aux techniques de marketing et de (dés)information. Dans le film de Bong donc, Okja est l'ultime produit de Mirando: un «*superpig*», une créature de laboratoire synthétisée par des biogénéticiens, amalgame de protéines et de marketing qui échappe à son destin de steak haché transgénique grâce à l'amour inconditionnel que lui porte Mija, une petite Coréenne qui a grandi auprès d'elle dans le refuge d'une forêt pareille à un jardin d'Eden. L'alliance de l'enfant et du pachyderme artificiel triomphera de la superpuissante multinationale en arrachant Okja à l'usine à viande où elle devait achever sa transformation en bien de consommation, laissant toutefois dans un insondable hors-champ la question du devenir de ses congénères que Mija et Okja, finalement réunies, abandonnent à leur destin.

S'il n'y avait dans *Okja* que la parodie d'un impérialisme nécrophage par un cinéaste qui n'a cessé d'en décliner les variantes – façon lutte des classes sur fond d'accélérationnisme techno-industriel dans *Snowpiercer* (2013), ou bien tambouilles chimicotoxiques de l'armée américaine dans *The Host* (2006) –, la fable tournerait vite au moralisme convenu. Mais le film confond ces deux êtres de synthèse que sont la créature transgénique et l'image virtuelle, comme pour mieux investir le trouble de notre relation paradoxale à l'une et à l'autre. En opérant de telles articulations spéculatives entre l'ontologie des existants à l'heure des manipulations génétiques, et celle des images à l'ère du numérique, *Okja* nous entraîne dans une histoire

de continuité et non de ruptures, de porosité et non de frontières, entre les formes du vivant et les formes filmiques. Sa créature de synthèse, à la limite, n'est qu'une image sans référent, mais elle n'en est pas moins une image «vivante» et «agissante». Elle ne représente pas la réalité, elle en performe une potentialité virtuelle et ébranle du même coup les contours de notre définition du vivant.

De Babe le cochon-berger à Okja la créature transgénique, il y a pourtant un monde et un silence. Le laboratoire-abattoir a remplacé les verts pâturages, et l'animal s'est tu. Nul anthropomorphisme ne vient désormais supporter la fable d'un pastoralisme harmonieux. Peut-être parce qu'il s'est joué entre temps une fable plus tragique, celle de l'industrialisation de la nature et de la dénaturalisation des animaux. Dans *Okja*, tout référent réel a disparu, un acteur humain revêtu de volumes en polystyrène incarne sur le tournage un avatar du cochon géant qui sera ensuite habillé par les CGI. Cette seconde peau numérique compose un organisme qui n'a de réalité que dans les montages génétiques des laboratoires d'ingénierie biologique. *Okja* inaugure ainsi une fable animalière d'un nouveau genre : celle des recompositions du vivant et des alliances multispécifiques. Et si le film évoque une créature réelle, celle-ci ressemble plus sûrement à un porc Gal-KO, ce cochon hétérozygote créé en laboratoire au début des années 2000 pour pouvoir réaliser des xénogreffes cardiaques et rénales sur des êtres humains, qu'à un cochon «naturel». D'une certaine manière, *Okja* vient nous rappeler que cette frontière arbitraire que nous avons érigée entre les mondes naturels et culturels n'a plus lieu d'être tant elle se trouve en pratique constamment remise en cause par les circulations, contaminations, greffes, incorporations, digestions et symbioses entre espèces.

★★★

De quels récits avons-nous besoin à l'époque de l'Anthropocène? De quelles images voulons-nous pour renouveler nos perspectives sur les mondes multispécifiques? Tandis que les récits spéculatifs de Simak et les fables zoophilosophiques de Godard réconcilient les sciences dites «de la nature» et les sciences sociales en imaginant des mythes de re-création du monde, les êtres virtuels de Bong et avant lui, de toute une généalogie infographique, dessinent un réseau enchevêtré d'alliances entre les vivants. Ces sciences-fictions de la vie à l'ère du numérique, en prêtant attention à d'autres modes d'existence, affectent non seulement notre expérience des images mais aussi les cadres épistémologiques et politiques de notre com-

préhension du vivant. Si les vies virtuelles modélisées par des infographies se trouvent qualifiées comme étant des vies, alors c'est toute une écologie des images qui redéploie la question ontologique des existants. Sans doute le terme «Anthropocène», dans cette nouvelle articulation des images et des vies, ne rend-il qu'imparfaitement compte de la destruction des liens et des espaces où cohabitent les différentes formes du vivant. À ce terme qui a l'inconvénient de toujours ramener l'anthropos au centre du jeu, peut-être faudrait-il préférer celui de «Capitalocène»¹³, qui désigne moins la responsabilité de l'humain en tant qu'espèce que celle du système techno-politico-industriel qui a œuvré à l'exploitation des ressources et du vivant à compter de la première Révolution industrielle. Ou bien celui de «Plantationocène», que le biologiste Scott Gilbert et la philosophe des sciences Donna Haraway ont forgé «pour désigner la transformation dévastatrice de diverses sortes de fermes, de pâturages et de forêts (entretenus par des humains) en plantations extractives et clôturées, reposant sur l'esclavage ainsi que sur différentes formes de travail exploité, aliéné et impliquant des déplacements de populations.»¹⁴ Mais c'est encore l'humain, comme exploiteur ou comme grand ordonnateur d'une Nature soumise à sa volonté, qui occupe le centre – même en négatif – de ces modèles. Les chiens philosophes de Simak et Godard, compagnons proches et lointains, de même que les êtres virtuels du cinéma contemporain, si semblables aux êtres transgéniques que nous fabriquons désormais, nous permettent d'envisager d'autres perspectives. Dans *Vivre avec le trouble*, Haraway propose quant à elle de rebaptiser cet âge de la destruction des refuges du vivant au moyen d'un néologisme de son cru, «Chthulucène»: «formé à partir de deux racines grecques: *khthôn* et *kainos* (...), [qui] nomment une sorte de temps-espace pour apprendre à vivre avec le trouble, à vivre et à mourir avec respons(h)abilité, sur une terre abîmée.»¹⁵ Bien qu'elle en modifie l'orthographe, ce «Chthulu» évoque celui de l'écrit-

- 13 Voir à cet égard les travaux de Jason W. Moore, «Anthropocene, Capitalocene, and the Myth of Industrialization», in : *World-Ecological Imaginations: Power and Production in the Web of Life*, mis en ligne le 4 juillet 2013, URL : <https://jasonwmoore.wordpress.com/2013/07/04/anthropocene-capitalocene-the-myth-of-industrialization-ii/>. Également : Jason W. Moore, *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*, New York, Verso, 2015 et Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, op. cit.
- 14 *Ibid.*, p. 223. Que l'on soit ou non familier de la pensée d'Haraway, il faut voir *Storytelling for Earthly Survival* (2016) documentaire science-fictionnel de Fabrizio Terranova : <https://www.tenk.fr/grands-entretiens/donna-haraway-story-telling-for-earthly-survival.html>.
- 15 *Ibid.*, p. 10.

vain de science-fiction Lovecraft, «Cthulhu», chimère terrifiante et mythe cauchemardesque¹⁶. Mais les êtres «Chthoniens» d’Haraway ne sont pas des monstres, ils viennent de la terre – du grec ancien *khthonios* (de la terre) et de *khthôn* (terre). Ils refusent la complaisance dans le cynisme ou bien le désespoir des prophéties déclinistes, et invitent au contraire à la recomposition des mondes. Ils sont à chercher dans les (sciences-)fictions de la vie, ils existent dans de fulgurantes expériences sensorielles aux limites de nos perceptions, ils peuplent des récits qui reconfigurent les cadres épistémologiques et politiques de nos existences, en abolissant le privilège anthropique dont nous croyions jouir jusqu’alors. Avec eux, il n’y a plus lieu d’ériger un partage entre les vivants de la fable et ceux de la zoologie.

16 Voir Howard Lovecraft, *L'appel de Cthulhu*, trad. François Bon, Paris, Points, 2015.

VERS UNE ÉCOLOGIE DE L'APPARITION

PAR JÉRÉMIE BRUGIDOU

Avatar (2009) : le héros, Jake Sully, sous sa forme d’avatar, est seul dans la forêt, la nuit ; une torche bricolée éloigne temporairement les ténèbres environnantes. Soudain, une guerrière na’vi le sauve in extremis des bêtes fauves, s’empare du flambeau et éteint l’outil prométhéen. À la faveur de l’obscurité rendue à l’obscurité, la forêt s’éclaire de ses propres lumières, et bientôt des pollens lumineux entourent le héros, qui, debout, les bras écartés, est reconnu par ces entités. Celles-ci le recouvrent et marquent alors dans l’image la présence d’un nouveau type de corps généré par ordinateur, luminescent à sa manière, ou, si l’on veut, photo-*synthétisé*.

Abyss (1989) : l’héroïne, Lindsay Brigman, en scaphandrier, est seule à l’extérieur d’une plateforme d’extraction pétrolière installée à deux mille mètres de fond, accompagnée d’un robot téléguidé qui la filme et l’éclaire. Soudain les lumières s’éteignent, le robot s’effondre, l’obscurité est rendue à l’obscurité, et une créature lumineuse apparaît depuis la faille abyssale. L’héroïne accueille alors un message non-formulé qui se déploiera tout au long du film, annonçant une nouvelle présence salvatrice pour l’humanité qui s’autodétruit par la guerre nucléaire. Elle reçoit surtout une nouvelle forme de lumière, multiple et dansante, qu’elle ne parvient pas à photo-*graphier*. La « ligne de vie » que l’on voit sur son cliché raté (une sorte de *light painting* liée à une exposition lente en faible condition d’éclairage) se transformera par la suite en ligne vivante, avec une forme inédite de créature liquide générée par la toute jeune imagerie de synthèse.

La photo-synthèse désigne pour nous un processus double : celui de la création de matière à partir de la lumière (photosynthèse) et celui de la création de lumière à partir de la matière (photo-synthèse de l'imagerie numérique). Notre monde vivant est une matérialisation de la lumière solaire ; nos productions lumineuses proviennent de transformations énergétiques extraites de la matière. À travers les films de Cameron, nous souhaitons proposer une iridescence ou une réfraction du chiasme formé entre la lumière solaire encapsulée dans la matière et la lumière numérique décapsulée à partir de la matière du monde. La capacité de « créer la lumière », de la synthétiser, d'inventer un photon numérique, est une mythologie, une lumière blanche, dont nous souhaitons disperser le spectre, afin de rebrancher la matière numérique à la matière solaire, d'en comprendre les rapports de force. Selon James Cameron, l'indistinction des photogénies analogiques et numériques implique un déplacement de la notion de réel : la photo-synthèse numérique devient alors le véritable avenir prophétique de la photosynthèse biologique¹. Pourtant, dans cette exploitation du monde par le numérique (qui nécessite beaucoup d'énergie et de ressources, aussi immatériel puisse-t-il paraître, depuis la matière nécessaire à la fabrication des appareils jusqu'à la consommation électrique des *data centers*²), la *photo-génie* indique des zones de glissements et de résistance.

À vingt ans d'écart, James Cameron réalise *Abyss* et *Avatar*, deux films qui ont marqué l'histoire du cinéma par le saut technologique engagé avec le numérique. Dans ces films, la bioluminescence intervient de manière décisive et rare pour souligner cette prouesse esthétique tout en marquant un basculement narratif vers les autres-qu'humain.e.s. Dans *Abyss*, la bioluminescence intervient afin de figurer cinématographiquement un motif prégnant de l'histoire des images : l'Annonciation ; dans *Avatar*, la bioluminescence revient pour marquer l'Incarnation. Dès l'Annonce faite à Sarah Connor dans son

1 « Ça n'a plus grand sens aujourd'hui, l'idée de ce qui est réel. Je crois que les lignes entre l'imagerie de synthèse et la photographie vont continuer à s'entrecroiser jusqu'à ce que leur séparation n'ait plus de sens. Que vous saisissiez quelque chose avec une optique ou utilisiez des photons imaginaires, les règles d'éclairage sont les mêmes : si tu veux de la lumière du soleil, tu crées la lumière du soleil. » (James Cameron dans un entretien avec Francine Stock, 2009, « James Cameron : A Life in Pictures », in : Brent Dunham (dir.), *James Cameron Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012, p. 188).

2 Cf. Richard Maxwell et Toby Millern, *Greening the Media*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2012 ; Nadia Bozak, *The Cinematic Footprint : Lights, Camera, Natural Resources*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2012 ; Stephen Rust, Salma Monani et Sean Cubitt (éd.), *Ecocinema Theory and Practice*, New York, London, Routledge, 2013.

premier film, *Terminator* (1984), la filmographie de Cameron constitue une série d'étapes vers cette Incarnation finale de l'Avatar, sorte de prophétie du devenir numérique d'une humanité menacée de destruction. Parallèlement, Cameron mène une série d'expéditions sous-marines en très grande profondeur, à partir desquelles il réalise plusieurs documentaires dont il est le héros, et qui ont pour but de découvrir les origines de la vie. Cameron se présente ainsi comme le narrateur à la fois du début et de la fin des temps. Autant de récits de créations et d'apocalypses qui participent à la mythologie du contemporain nommée Anthropocène. Les films de Cameron, des films de guerre, films de lumières, films d'une guerre de lumières, oscillent entre la surexposition atomique (qui hante l'héroïne et menace l'humanité dans *Terminator 2*, 1991) et la sous-exposition bioluminescente (l'infilmable du documentaire de Cameron sur les abysses, *Aliens of the Deep*, 2005) dont il faut diffracter le spectre photobiopolitique, rendre sensible l'écologie de l'apparition qui s'y joue.

2148 : *Avatar* débute dans un futur pas si lointain où la Terre est coupée des rayons solaires mais pleine d'écrans lumineux, urbaine, surpeuplée, usée. Dans une séquence de présentation du héros Jake Sully, on voit et on entend distinctement un reportage télévisé portant sur le clonage récent de deux tigres : ces derniers sont présentés comme membres d'une espèce éteinte depuis plus d'un siècle, et tout juste « ramenée dans le domaine de l'existence par la technologie de clonage [*cloned back into existence*] ». Le mercredi 12 juillet 2017, une publication de la très prestigieuse revue scientifique américaine PNAS (*Proceedings of the National Academy of Sciences*) fait état des processus en cours de la sixième extinction³ et circule largement sur les réseaux sociaux et les journaux télévisés français. L'étude annonce une tendance très alarmante vers une véritable « annihilation biologique » d'origine anthropique, fortement sous-estimée. Les auteurs soulignent en particulier le danger d'un effondrement en chaîne de la biodiversité lorsqu'un certain seuil critique de déclin sera atteint, avec des conséquences catastrophiques sur les aspects purement fonctionnels des écosystèmes, mais concernant aussi « les sources d'inspiration et de besoins esthétiques » de l'humanité⁴.

3 Gerardo Ceballos, Paul R. Ehrlich et Rodolfo Dirzo, « Biological annihilation via the ongoing sixth mass extinction signaled by vertebrate population losses and declines », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 114 (30), juillet 2017.

4 *Ibid.* : « Species extinctions are obviously very important in the long run, because such losses are irreversible and may have profound effects ranging from the depletion of Earth's inspirational and esthetic resources to deterioration of ecosystem function and services. »

La sixième extinction fait partie des indicateurs potentiels de la couche géologique dénommée « Anthropocène », terme inscrit officiellement dans le débat scientifique à partir du 34^e Congrès International de Géologie à Brisbane lors de l'été 2012. Le terme a été forgé par le biologiste Eugene Stoermer dans les années 1980 alors qu'il étudiait les impacts d'origine anthropique sur les populations de diatomées, puis popularisé à partir des années 2000 en collaboration avec un prix Nobel spécialiste de la chimie atmosphérique, Paul Crutzen⁵. Cette nouvelle strate géologique se démarque par l'importance exceptionnelle des traces anthropogéniques qui la caractérisent : taux élevés de CO₂, d'azote et de méthane, acidification des océans, pollution chimique des sols, forte présence fossile d'animaux domestiques et surtout de composés technologiques (plastiques), etc. La datation de début de l'Anthropocène est en débat (fin du Pléistocène avec la sédentarisation et l'élevage ? Découverte de l'Amérique avec les premiers grands écocides ? Invention de la machine à vapeur par James Watt en 1784 et début de la Révolution industrielle ? Seconde Guerre Mondiale avec la toute première explosion atomique le 16 juillet 1945 dans le désert du Nouveau-Mexique ?), et le terme lui-même a donné matière à (re)penser dans la théorie critique et l'anthropologie⁶.

Jake Sully est lui-même une forme d'humanité en extinction, avant d'être à nouveau, comme les tigres, « *cloned back into existence* » par l'intermédiaire de son corps avatar. Sans solution de continuité, le film passe du cadavre de son frère (qui lui ressemble à l'identique) au corps endormi de Jake Sully dans le caisson de voyage intergalactique, et au corps fœtal de son futur avatar. La conclusion du récit est claire : l'humain augmenté ne réside pas dans les immenses corps métalliques utilisés par les militaires – technologie analogico-mécanique –, mais dans les corps avatars – technologie numérique-onirique. À l'heure où sonnent les fins de mondes, le numérique représente beaucoup plus qu'une simple nouvelle technologie. Comme l'avaient remarqué Deborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro, la

5 Paul Crutzen et Eugene Stoermer « The Anthropocene », in : *International Geosphere-Biosphere Programme, Global Change Newsletter*, n°41, 2000, p.17-18 ; Paul Crutzen, « Geology of Mankind », in *Nature*, vol. 415 (6867), février 2002, p.23.

6 Notamment concernant son anthropocentrisme, son occidentalocentrisme, l'effacement du rôle central du capitalisme et ainsi la déresponsabilisation qu'il implique quant aux principaux acteurs de la dégradation environnementale, mais aussi le gommage des inégalités face aux changements environnementaux. Cf. Jason W. Moore (dir.), *Anthropocene or Capitalocene ? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, PM Press, 2016 et Donna Haraway, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene : Making kin », in : *Environmental Humanities*, n°6, 2015, p. 159-165.

« crise » que représente l'Anthropocène nous met face à un défi de l'imagination pour résoudre une aporie épistémologique : « [N]ous voici face à un problème essentiellement métaphysique, formulé dans les termes rigoureux de ces sciences suprêmement empiriques telles que la climatologie, la géophysique, la biochimie, l'écologie : la fin du monde⁷ ».

Le succès de la notion d'Anthropocène repose sur une visualisation de plus en plus importante des processus environnementaux. Des technologies de cartographie et de visualisation permettent de mesurer et rendre sensible les pollutions chimiques, lumineuses, sonores, les déforestations, les cycles atmosphériques et océanographiques, les grandes migrations animales, etc. L'ère anthropocénique est donc aussi cette époque paradoxale où une mise en visibilité sans précédent de nos relations à l'environnement est couplée, voire liée, à une disparition accrue des interactions directes entre humains et non-humains en Occident. De nombreux auteurs ont montré comment l'émergence de l'électricité a accompagné la disparition des animaux de nos environnements physiques. Le court film de l'électrocution de l'éléphant Topsy en 1904 par l'équipe Edison cristallise ce chiasme. Les théoriciens des médias John Berger puis Akira Mizuta Lippit ont montré que les animaux de la modernité industrielle sont maintenus dans un constant état de disparition⁸. Alors que nous commençons tout juste à voir et à entendre la planète grâce à l'évolution des technologies et des recherches dans ce domaine, celle-ci semble disparaître sous nos pieds, et le ton catastrophiste ambiant fait surgir la sensation de fin du monde, relayé notamment par une forte production cinématographique contemporaine. D'ailleurs, *Avatar* montre bien ce paradoxe de la sensibilité : dans le film, alors même que la technologie humaine permet de visionner en trois dimensions les énergies des sols et des arbres, autrement dit d'être sensible à des formes d'expressions du vivant non langagières – mais que les Na'vi interprètent depuis toujours comme des voix –, cette même technologie de communication potentielle devient un moyen de destruction. Cette polarisation technologique de la communication et de la destruction traduit une hantise de la disparition : celle des autres espèces, et à terme de la nôtre. Cameron s'inscrit dans cette tension tout en participant à une transition majeure des images et du vivant en prônant la technologie numérique comme devenir évolutif. Depuis *Abyss*, le

7 Eduardo Viveiros de Castro et Deborah Danowski, « L'arrêt de monde », in : Émilie Hache (éd.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Editions Dehors, 2014, p. 225.

8 Akira Mizuta Lippit, *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2000.

numérique est mis en scène par Cameron à la fois comme une fin (les vagues colossales dans *Abyss*, le Terminator T-1000 de *Terminator 2*, 1991) et un renouveau de l'humain (l'entité annonciatrice de *Abyss*, la bioluminescence de Pandora,...): une eschatologie photogénique. Nombreuses et explicites dans sa filmographie, les références au récit biblique sont un support narratif pour construire une dimension transcendante du numérique qui succèdera à la «fin de monde» anthropocénique⁹. Ainsi l'imagerie de synthèse chez Cameron indique une dimension non seulement technique et épistémologique de la photogénie, mais aussi écologique et métaphysique.

Nous mesurons de plus en plus les impacts démultipliés de la présence humaine: à la fin du *Champignon de la fin du monde* (2017), l'anthropologue Anna L. Tsing appelait à identifier des «communs latents», des zones de nouvelles alliances entre humains et non-humains, contre l'accaparement des «biens communs» de notre planète par une minorité humaine riche et puissante. Dans un entretien récent pour la revue *Billebaude*, l'autrice met en garde contre une réduction catastrophique du monde sensible dont il ne resterait que des espèces capables de s'adapter aux activités humaines, comme les méduses qui prolifèrent grâce aux structures de plateformes maritimes d'extraction: «Je ne veux pas vivre dans un monde peuplé uniquement d'humains et de méduses, et nous ne pouvons en aucun cas nous satisfaire de la présence des seules espèces capables de s'accommoder des infrastructures et des présences humaines¹⁰.»

Dans *Avatar*, l'incarnation du héros en avatar élu et sauveur de Pandora est accomplie par un geste de méduse-pollen bioluminescente. C'est alors que quelque chose achoppe, que des mondes sont renversés, que les perspectives changent, que les certitudes tombent: Jake Sully, le dernier qui aurait dû entrer en contact avec les Na'vi, est le premier à être introduit parmi eux, l'héroïne pour qui tout *sky people* est une calamité voit soudain un élu, l'environnant devient agissant, le fond devient figure, mais surtout deux photogénies se rencontrent, se contredisent, et pourtant correspondent: elles échangent leurs perspectives et fondent un pacte diplomatique biomédialuminescent.

9 «*Avatar* raconte, de l'intérieur, l'avènement de ce nouvel Enfant-Lumière, nouvelle forme d'humain inventée par l'intelligence artificielle, c'est-à-dire à la fois par le créateur humain et sa propre transcendance.» (Pierre Berthomieu, *Hollywood - Le temps des mutants*, Pertuis, Rouge Profond, 2013, p. 535).

10 «L'art d'observer. [Entretien] avec Anna Lowenhaupt Tsing par Anne de Malleray», in: *Cueillir, Billebaude*, n°12, mai 2018, p. 11.

C'est avec les méduses *Aequorea victoria* que fut découvert la GFP (Green Fluorescent Protein) dans les années 1960 par l'équipe de Shimomura¹¹, prix Nobel de chimie en 2008. C'est une protéine indispensable aujourd'hui pour l'imagerie médicale, permettant de visualiser des processus physiologiques, autrement invisibles, du corps humain. En couplant la protéine biofluorescente de méduse avec des cellules humaines, ces dernières deviennent lumineuses par fluorescence. En 1987, soit deux ans avant *Abyss*, le théoricien des médias Vilém Flusser, proposait déjà de lire dans «l'être-au-monde» d'une créature lumineuse de l'océan – le poulpe abyssal *vampyroteuthis infernalis* – une figuration inversée de notre histoire figurale humaine, ainsi qu'une préfiguration de son devenir¹². La bioluminescence du *vampyroteuthis* constitue pour Flusser à la fois un contre-dispositif critique de la culture humaine et une alternative à la fuite numérique naissante.

Dans *Avatar*, les Na'vi portent sur leur visage des motifs de points lumineux. Il s'agit de photophores, dont la disposition est calquée sur celle que l'on retrouve sur les céphalopodes *abralia veranyi*¹³. Ces photophores sont de véritables dispositifs optiques (avec lentille, réflecteurs, filtres, chromatophores), à la fois émetteur et récepteur, main et œil de la lumière. Avec ces photophores, le céphalopode maîtrise à chaque instant sa luminosité. Or, la luminescence que produit *abralia* lui sert à disparaître, à disparaître dans la lumière par un effet dit de contre-illumination. Il nous faut alors parler non pas de survivance (une migration internationale¹⁴ des figures), mais d'une vivance (une migration *interspécifique* des figures) dans les images. Autrement dit, des figures biologiques peuvent se *comporter* dans les images (on peut donc faire une éthologie des images), et des figures esthétiques peuvent se manifester dans le milieu environnant (on peut donc faire une analyse figurale des activités animales).

11 O. Shimomura, F.H. Johnson et Y. Saiga, «Extraction, purification and properties of aequorin, a bioluminescent protein from the luminous hydromedusa», *Aequorea*, *J Cell Comp Physiol*, n° 59, juin 1962, p. 223-239.

12 Cf. Vilém Flusser et Louis Bec, *Vampyroteuthis Infernalis: Un Traité, suivi d'un Rapport de l'Institut scientifique de recherche paranaturaliste*, trad. Christophe Lucchese, Zones Sensibles, Bruxelles, 2015 (1987).

13 Cf. Peter J. Herring, Edith Widder, Steven Haddock, «Correlation of bioluminescence emissions with ventral photophores in the mesopelagic squid *Abralia veranyi* (Cephalopoda: Euprymnotidae)», in: *Marine Biology*, n°112, juin 1992, p. 293-298.

14 Cf. Aby Warburg, *Essais florentins*, trad. Sibylle Muller, Paris, Klincksieck, 1990, p. 216.

Notre époque est dite en crise. La crise écologique n'est pourtant pas seulement une crise environnementale. Elle est aussi une crise de l'écologie sociale et imaginaire. Elle est également une crise de l'invisible, cet invisible qui fait que le visible n'est pas toujours disponible à la vue, mais peut aussi choisir le moment et la manière de son apparition. Le visible est même peut-être d'abord cela, et le cinéma est une des réponses à cette obstination photogénique du vivant : de grâce, laissez-moi encore quelque obscurité d'où je puisse apparaître. C'est, en d'autres termes, une écologie de l'apparition qu'il s'agit de voir à travers le cinéma cameronien, une écologie de figures biologiques dans un tissu esthétique qui s'étend bien au-delà des films de Cameron, au-delà du cinéma, au-delà de l'art, au-delà de l'humain.e.

À la charnière des dix-neuvième et vingtième siècles, le physiologiste Raphaël Dubois, collègue d'Auguste Lumière et d'Étienne-Jules Marey, face à l'électricité naissante, brandissait la bioluminescence comme lumière de l'avenir. Il nommait cette production de lumière dans le vivant la biophotogénèse¹⁵. Au regard du récit dominant dans lequel l'électricité devenait une lumière divine donnée aux hommes depuis les cieux, Dubois racontait l'histoire de la Luciférine et de la Luciférase, cette protéine et cette enzyme qui, depuis les débuts du vivant, tels des anges déchus, produisent une lumière dans les abysses, et qui lui fut révélée par un scarabée du Nouveau Monde. Dubois envisageait une *intimité* renouvelée avec le monde par l'intermédiaire de ces autres lumières qui disparaissaient sous le faisceau électrique.

La véritable écologie du cinéma de Cameron ne peut pas résider dans ses schémas narratifs surannés. Une guerre se joue entre une écologie militante de surface qui compose très bien avec le capitalisme militaro-industriel de divertissement¹⁶, et une écologie politique sous-jacente, une écologie, qui balbutie une résistance sourde, une résistance lumineuse, celle qui ne peut être filmée par cette technologie prophétique : la bioluminescence. Les corps avatars, ces précieux corps numériques très coûteux financièrement et énergétiquement, ces incarnations de la transcendance idéale, portent néanmoins les traces irréductibles de leur immanence biophotogénique, et donc la possibilité d'une véritable biophotopolitique.

15 Cf. Raphaël Dubois, *La vie et la lumière. Biophotogénèse ou production de la lumière par les êtres vivants. Action de la lumière visible, des radiations ultra-violettes, infra-rouges, fluorescentes, des rayons X, du radium et des ondes hertziennes sur les animaux et sur les végétaux. Photothérapie*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1914.

16 Cf. Thomas Elsaesser, « James Cameron's *Avatar*: access for all », in : *New Review of Film and Television Studies*, vol. 9 (3), 2011, p. 247-264 ; Max Cafard, « Intergalactic Blues : Fantasy and Ideology in *Avatar* », *Psychic Swamp : The Surre(gion)al Review*, n°1, 2010, p. 9-41.

Pour construire la première créature lumineuse qui rencontre les humain.e.s dans *Abyss*, Cameron et son équipe ont créé des structures en verre recouvertes de film plastique dans lesquelles ils ont inséré un gaz qui, par chimiluminescence, se réfléchit, se réfracte et se diffracte au fil de ses multiples interactions avec la matière. L'héroïne dans le film parle de sa rencontre comme d'une danse de lumière, mais cette dernière demeure inqualifiable pour les personnages, tant sa trajectoire traduit des mouvements « non-terrestres [*non-terrestrial*] ». À la fin, le héros est amené chez les créatures qui lui exposent la monstruosité humaine à travers notamment un montage très rapide d'images d'explosions atomiques. L'eschatologie très présente chez Cameron (l'annonce d'une continuité numérique suite à l'effondrement écologique) oscille entre deux formes extrêmes de luminosité : celle de la bioluminescence et celle du flash atomique. Ce sont deux phénomènes lumineux qui ont obligé les *media* photo-graphiques à se confronter à leurs limites infra et supra : l'infilmable de la lumière faible et de la lumière aveuglante¹⁷. Il s'agit de trajets lumineux qui travaillent le *medium* photo-graphique de l'intérieur, aboutissant notamment à la transition photo-synthétique. Dans *Abyss*, la créature prend une forme serpentine, un pseudopode numérique (premier du genre) qui obtient sa qualité liquide à l'image grâce à une simulation mathématique du trajet déformé de la lumière traversant le corps : la réfraction. La réfraction et la diffraction constituent des matérialisations du trajet de la lumière et de ses altérations, mettant ainsi en avant la multiplicité et l'agentivité du « décor ». L'environnement est moins un environnement passif qu'un creuset métastable d'individuations qui obligent à inventer de nouveaux concepts. La transition d'une ligne de vie analogique vers une ligne de vie numérique, désigne une transition photogénique « de ce que signifie avoir un corps, un esprit, un monde¹⁸ », pour l'humain.e appartenant au peuple du mythe fondateur de l'Anthropocène.

17 Le même Harold Edgerton s'est retrouvé dans les années 1950-1960 à mettre au point des techniques d'imageries pour filmer les infimes lueurs de l'océan et le champignon atomique : Cf. James Elkins, « Harold's Edgerton's Rapatronic photographs of atomic tests », in : *History of Photography*, vol. 28 (1), 2004, p. 74-81 ; André Laban, Jean-Marie Pérès et Jacques Picard, « La photographie sous-marine profonde et son exploitation scientifique », in : *Bulletin de l'Institut océanographique de Monaco*, vol. 60 (1258), mars 1963.

18 « Je considère ce film [*Avatar*] comme le premier scénario hollywoodien qui traite de l'affrontement moderniste avec la nature sans tomber dans la catastrophe ultime et la destruction – comme tant de films précédents –, mais qui opte pour une issue beaucoup plus intéressante : la quête d'une nouvelle espérance à partir d'une redéfinition complète de ce que signifie avoir un corps, un esprit, un monde. » (Bruno Latour, « An Attempt at a "Compositionist Manifesto" », in : *New Literary History*, n°41, 2010, p. 472).

D'*Abyss* à *Avatar*, on passe du masque de plongée au masque numérique. Le corps avatar est d'abord un masque : des êtres qui avancent masqués, au sens où, dans le fond, ils sont autre chose. C'est précisément l'intensité de sens que l'on peut construire à partir de la formule de politesse des Na'vi : « I see you » : je te vois, comme tu es derrière ton masque. Mais ce masque n'est pas une illusion à dépasser, au contraire, il est le tissu vibratoire de vitesses, d'affections, de rythmes et motifs qui manifestent l'intimité de l'être dans le tissu sensible. C'est ce que nous apprennent les pensées amazonistes telles que relayées par Eduardo Viveiros de Castro dans *Les métaphysiques cannibales*¹⁹ (qui sort d'ailleurs la même année qu'*Avatar*).

Ce qu'il nous faut aujourd'hui, ce n'est plus une écologie restreinte du manque. Dans une planète surexposée, le manque et l'épargne sont des narrations fallacieuses empêchant de penser l'immensité des autres possibles. Tandis que le récit cameronien promeut une transcendance numérique, les figures manifestent une immanence lumineuse. Le corps avatar appartient à une écologie figurative et doit être observé par une méthode d'éthologie figurale. Ces notions sont attachées à la dimension intime du vivant, où les masques ne sont ni des illusions ni des mécanismes, autrement dit des reproductions, mais des transformations²⁰, des transmissions de transformations. Ces deux notions que l'on peut construire à partir de Cameron nous conduisent vers des méthodes d'observation qui s'appliquent par-delà le cinéma. Elles contiennent les outils nécessaires pour décrire la *communauté obsessionnelle* que nous formons avec les autres vivants photosensibles. La lumière avec ses enjeux figuraux et vitaux sont une obsession partagée par l'ensemble des êtres photosensibles. En plongeant dans le paradigme lumineux des mondes bioluminescents, nous revenons avec une toute nouvelle cartographie de ce que peut la lumière. Elle n'est ni une abstraction métaphysique, ni un fond homogène qui simplement éclaire les choses, ni un outil de connaissance neutralisé : elle se vit, se mange, se désire, tue, divise, rapproche, révèle, dissimule. Le cinéma n'est donc pas qu'une nouvelle transcendance fondée par l'humain-e pour l'humain-e, il porte aussi une lumière non-métaphorique de notre devenir, il s'inscrit dans une phylogénèse de la photogénie. L'écologie générale (luxé et intimité de

19 « Entre la subjectivité formelle des âmes et la matérialité substantielle des organismes, il y a ce plan central qui est le corps comme faisceau d'affects et de capacités, et qui est à l'origine des perspectives. » (Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysique cannibales : Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, PUF, 2009, p. 40).

20 Cf. Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Paris, Plon, 1979.

l'apparition) nichée au cœur de l'écologie restreinte (manque et publicité de la disparition) de Cameron repose sur cette immanence d'une vitalité de la lumière, d'une biophotogénie.

Si l'écologie peut encore avoir un sens politique, c'est en transformant notre manière de percevoir et d'appréhender le visible. « Tout être « ailleurs » (pour moi qui l'observe en son envers, c'est-à-dire qui reçoit les ondes lumineuses qu'il réfléchit), est un « ici » en son endroit²¹. » C'est le jeu d'analogie entre la morphogénèse et la figurabilité qui permet de faire les champs/contre-champs entre biologie et esthétique, figuratif et figural. Si la science s'occupe habituellement très bien de décrire l'envers du monde, ce n'est pas une raison pour nier l'existence de son endroit. Le visible est ce que nous voyons, mais il contient aussi sa part intrinsèque d'invisible travaillant le visible à même les masques, pour transformer le monde, le faire *son monde* à partir d'une intimité sensible avec les autres²². La lumière est une forme visible pour nous de cette négociation permanente et partagée non seulement dans les images mais dans l'ensemble du sensible qui nous baigne. La photologie doit devenir une écologie.

21 Raymond Ruyer, *La gnose de Princeton : des savants à la recherche d'une religion*, Paris, Fayard, 1974, p. 42.

22 Cf. Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, trad. Charles Martin-Freville, Paris, Payot & Rivages, 2010.

KELLY REICHARDT. HABITER L'AMÉRIQUE

PAR OLIVIER CHEVAL

1.

Le grand art paysager de Kelly Reichardt est l'exploration méticuleuse d'un territoire, le *Pacific Northwest*, dans son aspect historique, géographique et écologique. À l'exception d'un *road-trip* sur sa terre natale de Floride pour son premier long-métrage (*River of Grass*, 1994) et d'un moyen-métrage tourné sur les rives du Mississippi (*Ode*, 1999), toute son œuvre a lieu dans l'Oregon et le Montana. Soient les derniers États colonisés du continent, l'extrême pointe du pays, là où l'immensité des paysages n'a pas encore tout à fait été domptée par l'homme.

L'histoire. Deux westerns sur l'installation des migrants européens dans l'Oregon au XIX^e siècle remontent à l'origine du peuplement blanc de l'État (*Meek's Cutoff*, 2010 ; *First Cow*, 2020). La géographie. Un *road-trip* immobile dépeint un petit espace urbain mal bâti comme un labyrinthe aux portes des grands espaces (*Wendy and Lucy*, 2008). L'écologie : un film-balade en forêt (*Old Joy*, 2006) et un thriller environnemental (*Night Moves*, 2013) interrogent l'existence d'un sentiment de la nature, et sa perte. Ces trois dimensions se condensent dans le chef-d'œuvre de Kelly Reichardt, *Certain Women* (2016), composé comme un recueil de trois nouvelles, trois portraits de femme qui posent de la manière la plus franche et la plus inquiète la grande question de son cinéma : comment habiter l'Amérique ?

mais invisible, la carrière de grès d'où proviennent les pierres convoitées. En voiture, Gina reproche à son mari de ne pas l'avoir aidée à obtenir ces blocs. Il se défend, dit qu'il a seulement voulu montrer au vieil homme qu'il avait le choix de dire non. La culpabilité de l'adultère se déplace peut-être sur cette négociation, on le sent surtout pris d'un doute face au volontarisme de sa femme, à son envie farouche d'une nouvelle maison qui symboliserait la possibilité d'une refondation familiale. Quelques semaines plus tard, le couple et quelques amis mettent les pierres dans un camion. Le même plan de paysage revient, exactement le même, mais désormais Gina est là à transporter les blocs de grès. Tout à coup, elle aperçoit le vieil homme par la fenêtre, lui fait un signe de la main. Contrechamp sur la petite maison en brique : l'homme visible dans l'encadrure de sa fenêtre n'esquisse pas l'ombre d'un geste en retour. Un plan serré montre alors le vieillard derrière sa vitre regarder Gina avec un masque impassible, puis sortir du champ. Ne reste plus dès lors que le reflet de ce paysage du début du film, dont la texture grossière vient désormais de la nature spéculaire de l'image.

Le minimalisme narratif des films de Kelly Reichardt, avec ses temps morts, ses histoires en pointillés et ses personnages introvertis, volontiers taiseux et renfrognés, est l'art de déplacer l'attention du spectateur vers les lignes secrètes du récit, vers des émotions rentrées et d'infra-événements moraux qui toujours débordent le cadre de la vie ordinaire si concrètement décrite pour faire signe vers l'histoire et la géographie telles que peuvent les exprimer et les condenser un paysage. Ce plan qui laisse Gina face à la vitre est le dernier de la partie qui lui est consacrée. Comme souvent dans ce cinéma silencieux et opaque, il laisse un sentiment aussi plein qu'indémêlable, la certitude qu'un sens est là qui n'a pas encore eu le temps d'être traduit en mots par notre conscience de spectateur. Ce qui semble se jouer dans la réapparition soudaine du paysage en tant qu'image, mais ne se précisera qu'avec le chapitre suivant, c'est la question de l'héritage et de la promesse : comment se montrer digne de ce que la terre et le passé nous lèguent pour qu'une nouvelle fondation soit possible ? Gina n'est pas sûre de mériter ces pierres – l'enjeu narratif peut sembler mineur, la question morale est immense. Ces pierres sont pleines d'une promesse détruite – l'école en ruines –, d'une promesse non tenue – l'embellissement de la maison fraternelle –, pleines du poids d'un passé qui cherche encore son accomplissement, sa relève – la chance qui le saisira. La culpabilité exprimée plus tôt par son mari s'est silencieusement déplacée sur elle ; il n'est pas juste question d'avoir forcé la main au vieillard : ce qui est en jeu, c'est la réponse à une exigence indicible portée par la terre que l'on habite.

2.

Commençons par le plus beau plan de l'œuvre : l'ouverture de *Certain Women*, sur laquelle défile le générique du film, plongée dans la pénombre d'un demi-jour qui a ramené beaucoup de grain à l'image et complique sa vision, l'indétermine, comme si le film n'avait pas encore tout à fait débuté et que nous en hallucinions le commencement. Au loin, tout à droite du plan, un train entre dans le champ. Le chemin de fer traverse l'image jusqu'à venir plonger au milieu du bas du cadre. À droite des rails, des poteaux électriques en bois, de l'herbe haute et jaunie, de la terre sableuse. C'est encore l'Amérique des westerns. À gauche, toujours cette terre sableuse, une clôture, une carrière, une étendue indéfinie, puis un relief boisé, probablement des sapins, c'est très loin déjà, et au-dessus, des sommets nus, rocheux, dont la texture bleutée et granuleuse se perd dans le ciel nuageux. Le train avance, siffle. L'angle et la largeur du plan rendent son arrivée très lente, il semble venir de très loin, d'un lointain indéfini, le reste du pays. Et voici qu'il débarque dans le Montana.

De la carrière entraperçue dans l'immensité crépusculaire de ce premier plan, il sera confusément question dans la deuxième partie du film. La première raconte la mésaventure d'une avocate (Laura Dern) confrontée à un client qui perd pied et organise une prise d'otage. La deuxième dresse le portrait de Gina (Michelle Williams) qui rêve de construire une nouvelle maison pour échapper à la torpeur d'une vie familiale défectueuse. La troisième décrit la relation qui naît entre une jeune avocate (Kristen Stewart) qui donne cours loin de chez elle et Jamie, une élève amérindienne (Lily Gladstone) qui tombe amoureuse d'elle. Entre ces trois parties, des rapports lâches : le mari de Gina est l'amant de l'avocate, celle que croisera Jamie en entrant dans tous les cabinets de Livingstone pour retrouver la femme qu'elle aime.

Après une nuit de camping en forêt, Gina et son mari passent rendre visite à un vieil homme à qui ils veulent acheter les blocs de grès qui forment un amas très haut à l'entrée de son jardin. C'est tout ce qu'il reste de l'école construite à la fondation de la ville, deux cents ans plus tôt, avant même la première église. L'homme avait acheté cette maison avec son frère désormais décédé, ils s'étaient toujours promis de l'embellir avec ces pierres. Il hésite à les vendre. Elle insiste, elle aimerait construire une maison avec les pierres du pays, celles qu'ont utilisé les premiers colons du Montana. Il cède. Ils sortent sur le palier. Le contrechamp rappelle alors immédiatement le paysage du début du film, comme vu de l'intérieur : l'herbe jaunie au premier plan, les monts bleutés au dernier plan, et, entre les deux, désor-

3.

Le plan aérien, réflexif et abstrait de la vitre est suivi par son contraire, le plus terrien des plans : sur une terre humide, quelques brins de paille, les sabots en cuir épais d'une femme et les sabots du cheval dont elle s'occupe. C'est Jamie, une jeune femme amérindienne au visage enfantin, qu'on retrouve ensuite aller de box en box apporter du foin aux chevaux. La composition frontale, fixe et symétrique la voit disparaître sans cesse de cette allée centrale qui mène, sur le pan du mur au fond de l'image, à une petite fenêtre : juste une ouverture découpée dans le bois où se dessine un paysage, le même que celui du premier plan, le même que celui qui venait, dans le chapitre précédent, de s'imprimer sur la vitre. Plus tard, un même plan d'abord plongé dans le noir reviendra trois fois rythmer cette partie : l'ouverture d'une porte coulissante qui fait apparaître latéralement ce paysage, qui le fait glisser de droite à gauche pour envahir l'écran. Le geste matinal de Jamie qui ouvre l'écurie pour laisser sortir les chevaux est aussi une figure visuelle et un geste de montage. Le lien entre les trois histoires du film ne naît que superficiellement des petites anecdotes qui les tissent narrativement ensemble : c'est plus profondément ce paysage montagneux, qui ne cesse de revenir, de devenir image, motif et spectre, obsession visuelle qui s'abstrait de la réalité ordinaire où le film nous plonge. Reflets, ouvertures et coulissages donnent à ce paysage une puissance d'apparaître qui le singularise, le dénature et lui confère une aura quasi fantastique : il n'est pas qu'un décor, ni même la forme visible d'un territoire qui déteint sur les âmes, à la manière romantique, ni la richesse sensible d'un milieu de vie qui en déterminerait les manières simples et rugueuses, à la manière réaliste. Ce paysage est une inquiétude qui regarde les personnages, l'intimation qui est leur secrètement faite de s'élever à sa hauteur. Il existe sur le mode de l'exigence. En disparaissant de la fenêtre, le vieillard avait laissé Gina seule face au paysage à demi effacé sur la vitre, dans un doute moral radical qui est celui de tous les personnages de l'œuvre lorsqu'ils ne sont plus affairés à accomplir ces séries de gestes pratiques que Kelly Reichardt filme et monte toujours avec une attention d'ascendance bressonienne sur les mains (les gestes de la débrouille dans *Wendy et Lucy*, les gestes de survie dans *Meek's Cutoff*, les gestes de la préparation du sabotage dans *Night Moves*).

Jamie, elle, n'a pas de doute. Elle travaille de ses mains au ranch. Elle habite la terre de ses ancêtres. Elle n'a pas un regard pour la fenêtre, pour le paysage que découvre la porte coulissante : elle vit dedans, avec son tracteur et ses chevaux. Une rencontre ouvrira pourtant une brèche, un espace de

contemplation et de désœuvrement, un jour où elle se trouve par hasard dans la salle de classe où Beth Travis donne cours sur le droit scolaire. Jamie n'écoute pas la leçon, elle admire la beauté d'un visage. Beth, elle, parle, mais ne voit pas. Elles mangent ensemble dans un *diner* le soir, avant que Beth ne reparte faire quatre heures de route pour rejoindre Livingstone. Elle ne voit pas l'évidence de l'amour de Jamie pour elle. Et elle traverse le Montana dans la nuit, engloutissant les kilomètres en aveugle. Jamie ne regarde pas le paysage faute de trop lui appartenir, Beth faute d'y être suffisamment ancrée.

Un jour, Jamie vient chercher Beth à cheval à la sortie de son cours pour l'amener dîner, dans une scène magnifique d'amour courtois qui se passe d'homme. L'incongruité de cette invitation ramène à la mémoire deux archétypes romanesques antinomiques : l'inféodation chevaleresque à l'aimée et le rapt de western. De cette collusion d'imaginaires naît la douce violence de ce moment, sa beauté flottante, et, sur le visage de Beth, un mélange de gêne, d'amusement et de séduction. La caméra s'attarde alors sur les sabots de l'animal qui avaient ouvert le chapitre. Une Indienne prend sur son cheval une Blanche comme pour lui faire partager l'amour de sa terre, comme pour la faire naître à son pays. La déclaration d'amour muette est aussi une invitation faite à Beth d'arrêter ses déplacements insensés à travers le Montana et d'arpenter le territoire à un autre rythme, plus attentif, plus amoureux. C'est peine perdue, la semaine suivante Beth s'est faite remplacer à son cours ; elle ne supportait plus les huit heures de trajet aller-retour, mais a choisi de rester en ville. Jamie fonce alors à Livingstone, retrouve Beth le lendemain au petit matin, gênée, sur le parking de son lieu de travail, comprend qu'il n'y a plus rien à espérer. Elle prend le chemin du retour, s'endort au volant et quitte la route doucement pour se perdre dans un champ d'herbe brûlée surmonté de sommets bleutés, dans ce paysage du début, de la vitre, de la fenêtre et de la porte coulissante : dans cette terre qu'elle voulait offrir à l'aimée comme gage de son amour.

4.

Kelly Reichardt a situé deux de ses films à l'époque de la fondation de l'Oregon, l'un dans les années 1820, l'autre dans les années 1840 : au temps de l'exploration blanche de l'État et des aventures viriles (*First Cow*), puis au temps de ses premiers peuplements familiaux (*Meek's Cutoff*). Dans celui-ci, Stephen Meek se fait payer comme passeur pour une caravane de trois familles puritaines venues s'installer dans cette Nouvelle Jérusalem

libre de toute dépendance nationale en 1845, et totalement inconnue aux Blancs, sauf des quelques explorateurs, trappeurs et chercheurs d'or que dépeindra *First Cow*. Le vieil aventurier leur a promis un raccourci par la montagne, mais ils sont depuis plusieurs jours perdus dans un grand plateau aride et rocailleux, sans sommet à l'horizon, sans aucun signe d'eau potable. Le rêve d'une terre vierge à coloniser doit passer par l'épreuve du réel, la traversée d'un territoire inhospitalier que peuplent déjà des tribus amérindiennes – l'idée d'un Éden inconnu est une chimère. Le film partage avec *Gerry* de Gus Van Sant la communication d'une sensation physique rarement ressentie au cinéma, la soif. Ce n'est que par le travail sur le temps qui creuse les corps d'un manque et sur l'aridité des paysages – par le retour de quelques sensations visuelles et tactiles : l'éclat, le coupant, la poussière, la dureté, l'immensité – que cette souffrance invisible mais lancinante peut se faire jour dans l'esprit du spectateur. Les nuits profondes, éclairées à la seule bougie, dans un contraste violent avec l'extrême luminosité des jours ensoleillés, viennent rythmer le film en marquant le passage du temps, tandis que le rationnement de l'eau se fait chaque matin plus drastique. Là où *Gerry* jouait de l'abstraction allégorique d'un désert composé de morceaux d'espaces composites (le Sud de l'Argentine, la Vallée de la Mort, le Désert de sel de l'Utah), *Meek's Cutoff* s'attèle à décrire un espace uniforme, bien réel, à la beauté moins pittoresque, plus monotone, plus unanimement mortifère. L'immensité de l'espace à parcourir est l'objet même de la mise en scène, dans des compositions qui ne cessent de faire varier les échelles pour confronter les corps et l'horizon, le ciel et la terre, dans le dénudement et la lenteur des plans, afin de donner à sentir l'absence de tout refuge.

Un souci extrême de réalisme fait sentir l'expérience vécue de ces pionniers dans toute sa matérialité, jusqu'au poids des meubles transportés qu'on balance peu à peu des carrioles pour alléger le fardeau des bœufs, filmés patiemment dans la lenteur de leur avancée. La grande définition de l'image numérique leur confère d'ailleurs une présence étrange, à la fois actuelle et ancienne, un paradoxal *effet de réel historique* localisé dans leur pelage où chaque poil est dénombrable, et qu'on jurerait pourtant être celui de bœufs du dix-neuvième siècle. L'Americana de Reichardt se différencie de la tradition du western peut-être d'abord par le rôle qu'elle confère à la vache au détriment du cheval : sa lourdeur terrienne dessine un tout autre rapport au territoire que les chevauchées fantastiques. Cette lenteur prend valeur d'emblème dans *First Cow*, lorsque l'un des tous premiers comptoirs de l'Oregon accueille sa première vache, souveraine, triomphale, glissant doucement sur une petite embarcation en bois. Ces deux films historiques

semblent s'inscrire dans les pas des deux premiers westerns de Howard Hawks, de leur projet de raconter non pas l'invention d'un pays, à la manière épique de John Ford, mais les conditions de la survie au moment où il se constituait encore. Le périple de *Meek's Cutoff* rappelle la longue transhumance si harassante de *La Rivière rouge*, la traversée de cette *Chisholm Trail* aride et inhospitalière qui reliait les ranchs texans aux gares du Kansas. Et le comptoir fluvial de *First Cow* où tout se vend, s'achète ou se vole se souvient de *La Captive aux yeux clairs*, de sa longue descente fluviale du Missouri lors de laquelle l'attention amoureuse portée aux paysages qui bordent le fleuve nous introduisait à l'entrelacs local de populations, amérindiennes ou blanches, de frontières, légales ou conventionnelles, et d'alliances, politiques, économiques ou intimes, montré dans l'aspect concret, multiple et impur des transactions et des négociations.

L'ouverture de *First Cow* a lieu aujourd'hui : comme dans l'épisode forestier de *Wendy et Lucy*, une femme promène son chien dans un petit bois ; elle cueille des champignons, il déterre des os, et lui fait découvrir le squelette de deux hommes morts côte à côte. La suite du film sera le récit de l'amitié entre un cuisinier et un aventurier chinois au temps de l'exploration de l'Oregon, et d'un petit trafic qui les conduira à leur mort commune. Le passé qui surgit de la découverte de traces enfouies dans la terre construit le paysage comme fossilisation de strates temporelles empilées, et invite à jeter des passerelles entre les films contemporains et les films historiques de son œuvre. À voir par exemple dans les deux trentenaires d'*Old Joy* qui viennent rechercher la racine et la source de leur amitié dans une randonnée en forêt comme les héritiers des aventuriers de la fondation de l'État. Ou à lire l'invitation chevaleresque de Jamie comme l'inversion de cette scène où Meek traîne à ses côtés un Indien Nez-Percé capturé au lasso. Vu à l'aune de ce rapt, l'invitation de Jamie est aussi l'esquisse d'une réconciliation. C'est d'ailleurs le jeu d'échos historiques entre *Meek's Cutoff* et *Certain Women* qui semble le plus fécond. La hantise des grands monts enneigés dans *Certain Women* peut apparaître comme le contrechamp de cette chaîne des Cascades introuvable dans le western, où l'on comprend son rôle vital. Mais surtout, le lien de Gina avec ces pierres fondatrices ne viendrait-il pas aussi du rôle d'Emily que Michelle Williams, l'actrice emblématique de Kelly Reichardt, tenait dans *Meek's Cutoff* ? Bien avant Gina, Emily doutait de la possibilité de fonder honnêtement un foyer dans ce Nord-Ouest sauvage. Faut-il pendre le trappeur coupable de les avoir perdus ? A-t-il menti, ou est-il seulement vaincu par l'immensité d'une terre où aucun Blanc ne saurait jamais se repérer ? Faut-il craindre la violence de l'Indien capturé, et prévenir une

possible violence future par une violence réelle et présente, son exécution immédiate ? Quand une carriole tombe et se fracasse dans une pente où l'Indien avait semblé les mener, Meek lève son arme sur le Nez-Percé, elle prend alors son fusil pour tenir en joue le trappeur. Dans le triangle qui se dessine, l'impasse morale se figure. L'Indien avait parlé devant l'immensité, parlé seul sur le mode de la prière, de l'invocation à la terre, elle avait voulu traduire sa parole, dire qu'il disait la fin prochaine du périple, dans un élan d'espoir et de divination. L'impasse morale ne trouvera pas de résolution, mais son relèvement à la fin du film passera par un événement dans le paysage : un arbre, un tout petit arbre, seulement à moitié feuilli, dont la cime a été brûlée par un orage, comme si la mort l'avait gagné depuis le dessus. L'arbre est le seul signe d'eau que cette terre ait donnée de tout le film. Un signe incongru, ambigu, et isolé : tout autour, rien qui ne vienne trancher avec l'aridité de ce haut plateau. Il faut choisir entre retourner sur ses pas et poursuivre, sans certitude de survie dans les deux cas. Renoncer ou croire. Emily regarde l'Indien continuer la route, dans un plan où les branches de l'arbre forment comme un œil autour de son visage – le contrechamp sur l'homme qui part est filmé à travers le surcadre de cet œil végétal, formant comme une fermeture à l'iris pour le plan final du film. Emily doute, mais contrairement à ses amis puritains qui cherchent dans la Bible une réponse, elle tente de penser à partir de ce que la terre lui dit, ou du moins de ce qu'elle paraît dire au seul ici qui la connaît. Elle cherche à inscrire son regard dans l'œil du paysage.

5.

Qu'il y ait, sinon une parole muette de la terre, du moins une exigence portée par tout paysage, cela est peut-être le fond de toute écologie. L'échec moral et politique de l'action directe des trois écologistes radicaux de *Night Moves* vient peut-être de ce qu'elle n'a pas répondu à un tel appel. Ou seulement à contretemps.

Le film met en scène trois militants dont le mode d'action reprend celui de l'*Earth Liberation Front* qui commit plusieurs attentats aux États-Unis, notamment dans l'Oregon, au début des années 2000. Deux d'entre eux, Josh (Jesse Eisenberg) et Dena (Dakota Fanning), assistent à la projection d'un petit film de propagande à la forme clipsque qui enchaîne les images grandiloquentes du saccage de la planète par les grandes multinationales, filmées en plan large et au drone, dans un régime visuel voisin de *La Terre vue du ciel* de Yann Arthus-Bertrand ou des publicités EDF. Autres temps, mêmes mœurs, mais tout autres images : *Le Diable probablement* de

Robert Bresson, qui mettait également en scène, en 1977, un petit groupe d'écologistes radicaux, s'ouvrait de même par la projection d'un film militant. Le reportage était montré en 16 mm, il envahissait l'écran et semblait être un film muet de Robert Bresson à l'intérieur d'un film parlant de Robert Bresson : pétrole déversé dans la mer, fumée s'évaporant dans l'air, sang d'un phoque dessinant un trait rouge sur la banquise, ce n'étaient qu'indices métonymiques du désastre, sous la forme systématique d'un enchaînement ininterrompu d'images de contamination d'une surface par une matière qui s'y répand. Plus tard, le film d'une explosion nucléaire ralentie et montrée en négatif dans une télévision inversait cette simplicité. D'un film à l'autre, il y avait l'espace de l'impensable : le désastre n'était pas qu'une somme d'actes discrets, ponctuels, énumérables, c'était un agencement technoscientifique et géopolitique d'une complexité irreprésentable, un mal radical aussi peu appréhendable que l'existence du diable. Seul personnage à se mesurer à lui dans tous les aspects de son existence, plus radicalement que tout écologiste intégral, Charles ne pouvait qu'en mourir.

Le mauvais clip projeté au début de *Night Moves* ne convainc pas les militants réunis : tant le lyrisme apocalyptique que les considérations globalisantes découragent les actions concrètes, la cinéaste venue présenter le film en convient elle-même. C'est d'ailleurs Dena qui lui demande que faire : a-t-elle un grand projet ? Et c'est l'auteure de ce pensum collapsologique qui lui répond que penser de manière globale fait déjà partie du problème. L'inadéquation entre la forme du film et le discours de la cinéaste interpelle. Elle semble indiquer qu'à toute écologie politique se pose la question des images à partir desquelles penser une lutte contre la catastrophe et la question du niveau d'expérience à partir de laquelle on entend lui opposer des actions locales, et que les deux sont liées. Le film projeté n'est certes pas l'instant fondateur de ce projet de faire exploser un barrage hydroélectrique : Dena et Josh le visitent dès la séquence d'ouverture. Pourtant, après la réussite pratique de l'action, cette séance semble revenir hanter le temps de la défaite morale : l'inondation qui a suivi l'explosion a noyé un campeur, le petit noyau s'est disloqué, la peur d'être identifié par la police a même fini par conduire Josh au meurtre de Dena. Le scepticisme politique et moral de Reichardt semble viser l'abstraction de leur passage à l'acte : quelle image y avait-il, sinon une connaissance scientifique désincarnée des dommages environnementaux causés par le barrage, à l'origine de l'attentat ?

Lorsqu'ils prennent le bateau pour atteindre le barrage, les trois activistes croisent une forêt engloutie de pins, dont seules dépassent de l'eau les cimes mortes. Alors seulement ils semblent suspendre l'enchaînement

ininterrompus de gestes, de dissimulations et de précautions dans lesquels ils étaient plongés depuis le début du film, pour contempler un paysage. La forêt morte rappelle bien sûr l'arbre sur lequel s'était clos le film précédent de la cinéaste, *Meek's Cutoff*. Elle en est comme l'aggravation catastrophique, au signe équivoque de la sécheresse naturelle du haut-plateau a succédé une noyade à grande échelle due à l'action humaine. L'image de l'arbre mort ouvrait à la fin du parcours d'Emily l'espace d'une nouvelle vision, d'une lecture magique du paysage : une foi nouvelle dans les signes de la terre. Dans *Night Moves*, le spectacle sublime de la forêt morte vient trop tôt et trop tard : il n'offre à la vue qu'une désolation muette et ne confirme l'action en cours qu'au prix de refouler un sentiment d'impuissance. Ce qui a été tué ne ressuscitera pas.

La politique de l'action directe ne correspond pas à la morale sceptique des films de Reichardt. Son œuvre montre des personnages englués dans la temporalité répétitive de l'action s'ouvrir soudain, par la contemplation du paysage, au doute et à la croyance – au doute d'être à la bonne place, à la croyance qu'une telle place existe malgré tout. Avant même la nouvelle de la mort accidentelle d'un homme, l'échec moral de l'attentat vient du doute qu'a fait naître dans l'esprit des trois activistes la vision de la forêt engloutie sans parvenir à suspendre l'opération enclenchée. Aux images trop mentales répondent des actions trop abstraites. L'imaginaire apocalyptique de la catastrophe environnementale que le documentaire colportait légitimait une action de grande ampleur. Pourtant, dans l'épreuve physique, sensible d'un paysage de désolation, les sentiments qui se lèvent sont plus ambigus, plus emmêlés : la contemplation fascinée intime au silence. L'expérience du paysage n'est pas celle d'une image, et le lent travelling qui dénombre la succession interminable d'arbres morts mime l'avancé du trio au milieu de cet environnement, sa glissée dans la dévastation.

Ce qu'enseigne le cinéma de Reichardt, c'est que la nature ne prend forme pour l'homme que sous l'espèce humanisée du paysage, cet artefact naturel, mélange de ce qui n'est pas soi – le végétal, le minéral, l'animal –, d'une action humaine sur l'espace et d'une disposition sensible à contempler la beauté de ce qui a mis tant de temps à être formé, et parfois si peu de temps à être détruit. Le temps géologique et historique qui s'est déposé dans le paysage est sans commune mesure avec le temps d'une existence humaine : l'expérience sublime de cet incommensurable, en pressentifiant tout à coup le passé, peut être un socle pour fonder ou refonder ce qui s'est perdu ou a été trahi par le temps qui défigure toute chose, l'amitié (*Old Joy*), l'amour (*Certain Women*), le rêve d'un pays à venir (*Meek's Cutoff*).

LE BOIS SACRÉ, LE PAYSAN ET LE VOLEUR DE POMMES

PAR LUCIE GARÇON

« Une image n'est essentielle que si chaque centimètre carré de l'image est essentiel. »

Michelangelo Antonioni
à André S. Labarthe,
Cahiers du cinéma n°112, octobre 1960

Soit un tout petit film, peu connu, d'un très grand et célèbre cinéaste : *La Villa dei Mostri* (1950) de Michelangelo Antonioni. Il s'agit de l'un des derniers titres d'une série de documentaires qu'Antonioni a réalisés entre 1942 et 1950, avant son passage au long métrage de fiction. Par son sujet d'emblée contemplatif (un parc de sculptures) comme par l'excentricité de son commentaire *off* – signé Gerardo Guerrieri, l'assistant de Vittorio De Sica sur *Le Voleur de bicyclette* (1948) –, *La Villa dei Mostri* détonne parmi les courts métrages de cette première période d'Antonioni, où les thèmes sont, sous l'influence du néoréalisme, essentiellement sociaux et politiques.

Ce film de moins de dix minutes a été tourné dans les Jardins de Bomarzo, à quelques 80 km au nord de Rome. On pourrait se laisser piéger par l'homonymie : « la villa dei mostri » est l'autre nom de la Villa Palagonia, célèbre demeure baroque sicilienne dont les jardins et les murs sont peuplés de statues de monstres à figures humaines. Antonioni y tournera quelques scènes de *L'Avventura* (1960) dix ans plus tard. Mais bien qu'il emprunte – volontairement ? – son surnom vernaculaire, *La Villa dei Mostri* ne porte pas sur la Villa Palagonia, mais bien sur les Jardins de Bomarzo,

aussi appelés *Parco dei Mostri* (Parc des monstres) ou encore Sacro Bosco (Bois Sacré). Aménagés dans les années 1550 par l'architecte Pirro Ligorio à la demande du prince Vicino Orsini, ces jardins sont parsemés de petits monuments insolites et de statues extravagantes attribuées au sculpteur Simone Moschino : animaux exotiques (éléphant, tortue, baleine...), êtres fabuleux (sirènes, dragons...), figures mythologiques (Neptune...), etc. Le Sacro Bosco est bien loin du goût dominant de cette Haute Renaissance italienne. En matière de jardins, les architectes du *Cinquecento* privilégiaient la rationalité géométrique, ils prévoyaient des terrasses avec perspective, agrémentées de fontaines et de sculptures raffinées, dans l'esprit du maniérisme. L'aspect fruste et volontiers cauchemardesque des sculptures et monuments du Sacro Bosco, leur grand éclectisme et l'illogisme de leur répartition dans un paysage au demeurant très boisé, font de ces jardins un cas particulier du point de vue de l'Histoire de l'art.

★ ★ ★

Antonioni n'aborde pas directement le Sacro Bosco, mais s'en approche par paliers. *La Villa dei Mostri* comporte une introduction de trois minutes environ, elle-même divisible en plusieurs parties ; elle est d'ailleurs crénelée de plans sur des porches et des portails, qui pourraient correspondre à autant de seuils successivement franchis par le film. La voix *off*, qu'on attribuerait volontiers à quelque guide touristique fanfaron, vante l'architecture de la vieille ville de Bomarzo et ses monuments historiques que l'on voit se succéder : ses vieilles façades, son château, la vue sur le Tibre depuis ses remparts... et ses cachots, dont on ne verra pas l'intérieur – il le vaut mieux, d'après le guide. Il est ensuite question du Palais Orsini, puis d'un petit temple adjacent, dédié à l'épouse du prince Vicino Orsini, Giulia Farnèse (décédée en 1560), et probablement édifié par l'architecte Jacopo Barozzi da Vignola. Les sept minutes restantes de *La Villa dei Mostri* seront consacrées aux jardins que Vicino Orsini fit aménager au nord de la ville, c'est-à-dire au Sacro Bosco. Vasque géante, Éléphant, Hercule, Maison Penchée, Échidna, Tête d'Ogre s'élèvent entre autres sculptures, parmi une végétation touffue – le déblaiement des jardins n'a été entrepris par ses propriétaires qu'en 1954, quatre ans après le tournage de *La Villa dei Mostri*. Le commentaire oscille entre l'étonnement, l'humour et le merveilleux, et quelques instants de silence laissant toute sa place à l'image – accompagnée d'une musique de Giovanni Fusco, qui composera plus tard celles de quatre long métrages d'Antonioni : *Chronique d'un amour* (1950), *Le Cri* (1957),

L'Eclipse (1962) et *Le Désert rouge* (1964). Dans le verger du Sacro Bosco, un jeune voleur de pommes se laisse surprendre et disparaît en contrebas. *La Villa dei Mostri* s'achève avec une vue d'ensemble de la ville de Bomarzo, juchée sur les hauteurs d'une colline.

Une boucle s'esquisse entre la Bomarzo du début et celle de la fin, mais elle demeure ouverte. Nous sommes partis d'une approche de la ville de l'intérieur, par ses composantes architecturales (anciennes maisons, fortifications, château...) pour terminer sur cette vision paysagère, et très picturale. Entre la ville-édifices et la ville-paysage, le chemin passe par le Sacro Bosco, dont les statues et petits monuments sculptés cohabitent, justement, avec la substance naturelle du paysage. En réservant cette place au *Sacro Bosco*, entre un inventaire d'éléments urbanistiques qu'il complète à sa manière, et la vue du paysage à laquelle il donne accès, le film d'Antonioni s'accompagne d'un déplacement au niveau de l'appréhension de ces jardins, qui concorde avec ce que décrit Jaques Rancière, au début du *Temps du paysage*: «C'est bien à l'ombre de [l'architecture] que cet art [celui des jardins] s'était d'abord individualisé avec les jardins de fantaisie réalisés, dans l'Italie du XVI^e siècle, par des architectes comme Vignola [...]. Or Kant tranche à l'encontre de cette apparente évidence¹». Pour le philosophe Emmanuel Kant, l'art des jardins rejoint ceux de l'apparence sensible (dont relève l'art pictural), invitant au «jeu de l'imagination dans la pure contemplation des formes», ainsi qu'il l'écrit dans *La Critique de la faculté de juger*. En cet arrachement de l'art des jardins à celui, utilitaire, de l'architecture, Rancière voit une origine de la «révolution esthétique» corrélative de la Révolution (politique) française: l'avènement du régime esthétique des arts. Défini par opposition au régime représentatif dans *Le Partage du sensible*, ce régime «fonde en même temps l'autonomie de l'art et l'identité de ses formes avec celles par lesquelles la vie se forme elle-même²». Il va de pair avec une transformation de l'idée de nature, et de celle d'art qui ne lui est plus strictement opposée. L'une et l'autre en viennent à se confondre, autour des formes sensibles que génèrent la vie.

1 Jacques Rancière, *Le Temps du Paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique, p. 20

2 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 33

Comme en signe de cette tectonique des arts qui anime souterrainement *La Villa dei Mostri*, le parcours de sa première à sa dernière image ne se fait pas sans heurts. Ce film est très accidenté; chacun de ses blocs audiovisuels est rongé de micro-fractures. Il en ressort quelque effet général d'inconfort – peut-être en cause dans la réception mitigée qui a été réservée à ce film. La voix *off* y est bien pour quelque chose. Prenons l'exemple du moment consacré au temple dédié à la mémoire de Giulia Farnèse, qui fait office de transition entre la visite de la ville de Bomarzo et celle du Sacro Bosco. Le commentaire est preste, elliptique, fabulateur: il est subitement question de l'amour entre le prince Orsini et la «divine Giulia» comme d'une liaison hors-mariage – mais peut-être remonte-t-il le temps? Quelque chose dérape irrémédiablement à cet instant, dans la formule de ce documentaire. Notre guide remarque les «mauvaises herbes» qui recouvrent l'escalier brisé que la caméra dévale à reculons comme si elle y avait trébuché, puis celles qui recouvrent tout tandis qu'à la faveur d'un mouvement panoramique, l'image se laisse envahir de broussailles. Alors que la tête érodée d'une statue féminine gît au sol, notre guide s'interroge – «Un buste de Giulia Farnèse?» – et s'agissant d'autres fragments de roches que caressent les ombres d'herbes folles à ses côtés, il évoque quelques bribes de l'histoire – l'armorial de la famille Orsini – puis récite le début d'un texte qui était gravé sur ces pierres... mais abrège: «[...] et cætera, et cætera». Il affirme enfin que le Sacro Bosco est une démonstration de l'amour du prince Orsini pour Giulia Farnèse, ce qui n'est pas forcément faux, mais relève davantage du mythe que de l'histoire officielle (controversée) de ce parc.

La désinvolture de notre guide prête à sourire. Nous avons bien réalisé, en passant devant les anciennes prisons de Bomarzo, que la voix de *La Villa dei Mostri* ne tenait pas à révéler tous les mystères de la ville au profane. Mais la voici à présent qui (se) pose ouvertement des questions sur ce qu'il voit, puis escamote des éléments de l'histoire sans que l'on sache vraiment s'il assume de ne pas tout savoir, ou s'il feint l'ignorance. Quelque chose de plus important que toutes ces «histoires» lui serait-il apparu? Incidemment, il a bien semblé qu'il regardait ces monuments et statues dont il parlait, et qu'il les regardait autrement que comme des embrayeurs narratifs vers le récit d'érudition historique qu'en tant que guide, il était censé tenir à l'adresse du spectateur. Il aurait vu beaucoup de choses... trop, peut-être: leur caractère de ruines, de débris et surtout, toute la flore sauvage qui les encotonne. L'usure naturelle des monuments, les herbes et les feuillages qui

les envahissent viennent s'immiscer parmi les sujets qu'il aborde. En l'espace de quelques secondes, ce guide imaginaire s'est doté d'un regard sur le paysage et, comme si cela allait de pair, a revendiqué son droit à l'inadvertance, à la dérive, à la fabulation. La perspective narrative de son commentaire présumé omniscient est complètement sapée, l'engrenage entre l'image et le discours de vérité historique défaille : décidément, soit ce guide divague, soit il badine. *La Villa dei Mostri* entre dans le vif de son sujet – le Sacro Bosco – dans ce tout nouvel état, délivré des codes du genre documentaire éducatif et culturel auquel ce film a peut-être dû prétendre appartenir pour convaincre du bien-fondé de sa production.

Le passage du thème de l'architecture à celui des jardins passe donc par le détour des formes plus ou moins désirées que génère la nature, autour, et sur les monuments : érosion et dissémination des pierres, arbustes indomptés et « mauvaises herbes ». Ces formes dérangent l'instance d'énonciation du film, puis provoquent la rupture du « contrat spectatorial ». Par le rôle qu'il leur confère, *La Villa dei Mostri* apparaît redevable d'une acception héritée du XVIII^e siècle selon laquelle la nature n'est plus l'ordre des choses auquel il faut se résigner, mais un mouvement qui traverse les choses, et qui les porte au-delà d'elles-mêmes, fût-ce au prix d'un certain désordre. « La nature d'hier s'identifiait à une connexion ordonnée de causes et d'effets que l'art avait pour fonction d'imiter dans son ordre propre. Elle est devenue un ensemble d'effets qui n'obéissent à aucune volonté de réaliser un plan déterminé et brouillent la frontière même entre nature et art. Elle n'est plus un modèle à faire reconnaître dans les diverses formes de son imitation, mais un mouvement qui traverse et anime l'univers des arts, venant d'ailleurs et se portant au-delà de lui³ », écrit Rancière. Ici, la séparation effectuée par Kant entre l'art des jardins et celui de l'architecture prend beaucoup de sens : le mouvement de la nature, fût-il contraint, n'est jamais planifié à l'égal de la mise en œuvre architecturale. La séquence du temple, avec le renoncement au « plan » – celui du documentaire didactique – qu'elle occasionne dans le film d'Antonioni, correspond à cette césure culturelle.

Une image montre l'arc en plein cintre d'une porte de pierre qui affleure d'un fourré : nous sommes au seuil du Sacro Bosco, il reste un peu moins de sept minutes de film. D'une sculpture à l'autre, la caméra d'Antonioni y

3 Jacques Rancière, *Le Temps du paysage, op. cit.*, p. 26

va de ses arabesques ; les arbres, les fougères et toute la vie végétale environnante moutonne à l'écran. La forme biologique végétale et la forme artistique sculpturale ne se distinguent pas par les couleurs puisque le film est en noir et blanc ; cela crée les conditions optiques pour que fourmillent, entre elles, les similitudes graphiques ou de textures. La peau écaillée d'un dragon évoque l'écorce d'un arbre, et ses rides s'expression, la courbure des feuilles autour d'une graminée. Lorsque le cadre se resserre autour d'une statue, ce n'est pas pour l'isoler de son environnement ; c'est pour en révéler l'usure, la surface granuleuse, les marbrures qu'y dessinent le temps, le lichen et les puissances naturelles. Le Sacro Bosco est un jardin, c'est-à-dire un ouvrage environnemental à la charnière de la mise en forme artistique, intentionnelle et d'une morphogenèse naturelle, sans finalité ; dans le détail, si chacune de ses statues est le support d'une opération artistique, fait de la volonté d'un sculpteur, elle porte aussi à sa surface les marques d'une sculpture naturelle, fait de son environnement. Ici, les lignes de démarcation entre art et nature s'enchevêtrent, se brouillent, se confondent les unes dans les autres. Quelle que soit l'échelle du plan, l'œuvre artéfactuelle (architecturale, ou sculpturale) et celle de la nature (géologique ou biologique) sont vues ensemble : réunies en un seul et même paysage à la fin du film, réunies en un seul et même objet sculpté, parfois en une seule et même aspérité à la surface d'une roche, tout au long du parcours.

En parallèle, l'inclination de notre guide à l'équivoque et à l'élucubration ira croissante, jusqu'au hiatus final entre l'apparition de la ville de Bomarzo dans le lointain, et sa voix qui la dit proche, « à deux pas ». Il annonce d'abord que le prince Orsini cultivait un goût pour les bizarreries artistiques, mais il ne s'en laisse pas moins surprendre par les sculptures qui surgissent dans le champ de la caméra. Fait-il semblant ? Il livre ses impressions : « cette apparition semble irréelle ». Alternativement, il lance des pistes d'interprétation (ce parc rappelle l'univers du poète Arioste, l'auteur de *Roland Furieux*), invoque le discours savant sur le Sacro Bosco puis insiste sur le fait que ces jardins sont « enchantés ». J'y insiste à mon tour, connaissant la critique qui lui a été adressée : s'il « brise continuellement le sort⁴ » comme l'a sévèrement remarqué Aldo Tassone, le guide de *La Villa dei Mostri* tente aussi de le rétablir à plusieurs reprises. Il est effectivement bavard, mais il sait aussi se taire ; il est peut-être, avant tout, débordé par ce que ce film donne à voir et à commenter. Face à l'impossibilité de tout dire, il aurait renoncé à sa fonction de représentant du Savoir. Pire : il semble

4 Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni : un poeta della visione*, Rome, Gremese Editore, 2002, p. 60

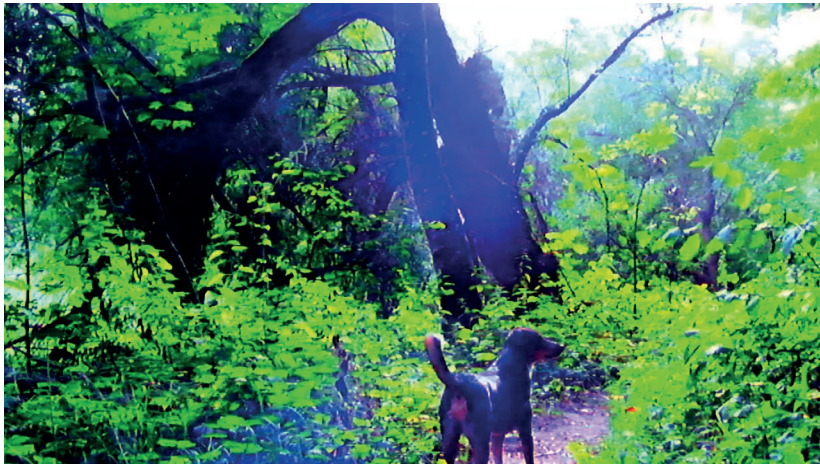
se défaire de toute focalisation fixe et unilatérale. Cela produit un effet de confusion, certes embarrassant, mais par lequel son commentaire se maintient aussi dans un rapport de complicité avec le Sacro Bosco.

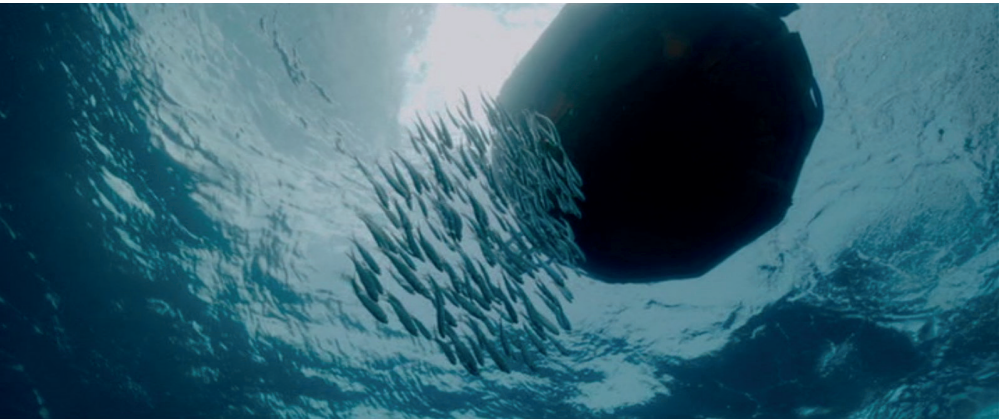
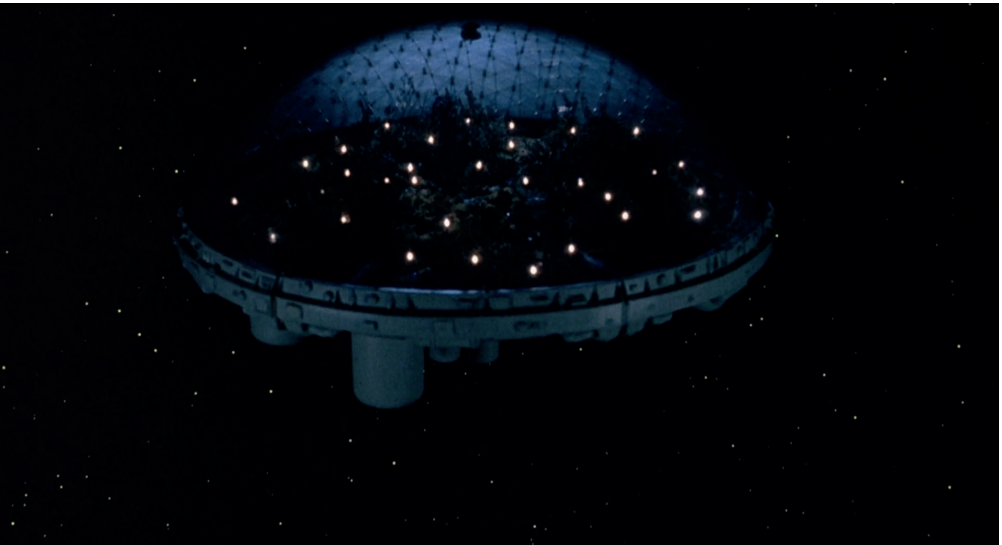
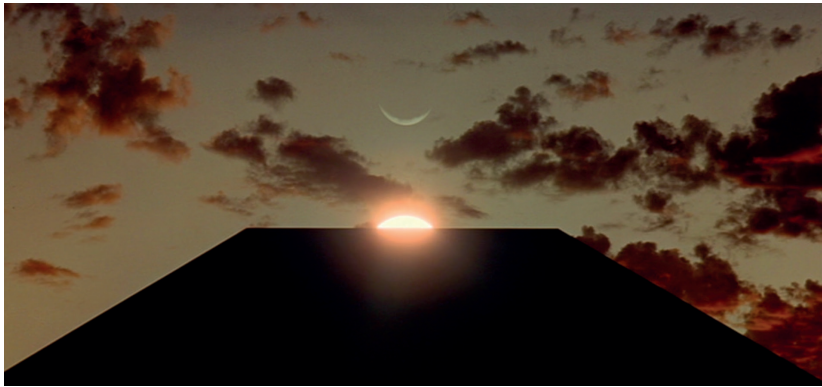
Cette parole ne sert plus ni d'ancrage à l'image, ni de relai informationnel, mais elle épouse une dynamique qui trouve son origine dans l'apparence sensible du Sacro Bosco. Plus rien n'incite l'œil à séparer les formes qui relèvent de l'art et celles qui reviennent à la nature, et de la même façon, l'oreille ne saurait distinguer ce qui, dans le commentaire, relève du réel ou de l'imaginaire, de l'auto-hypnose ou de l'ironie, du lapsus ou de la volonté de l'instance d'énonciation... de ce que montre l'image ou de tout autre chose. Avant d'être l'objet du discours tenu en voix *off*, le Sacro Bosco est au principe d'un mouvement particulier, d'un mélange entre l'intentionnalité et l'aléa qui traverse *La Villa dei Mostri* jusqu'à emporter la prose de son commentaire. Cette logique des lieux qui transparait et se répercute à tous les niveaux du film, j'ose l'appeler «écologie». Je n'entends pas faire admettre une définition élargie de l'écologie qui puisse enchaîner cette analyse mais me situer précisément à la jointure entre l'esthétique et l'écologie : là où l'écologie n'est plus, ou pas encore, le sujet d'un énoncé construit, mais seulement une manière d'observer ces lieux où nous sommes, où nous agissons, une manière de parler en ces lieux et de les entendre se dire à même notre prose décousue ; une manière de leur appartenir en somme, pour commencer.

La Villa dei Mostri comporte un magnifique avant-dernier moment, réalisé aux abords de la Tête de l'Ogre. De tels visages d'ogres colériques, placés aux seuils des propriétés – portails des jardins, portes et parfois fenêtres des maisons – sont destinés à effrayer les esprits mal intentionnés. De la bouche et des yeux de l'ogre de *La Villa dei Mostri* émane une fumée translucide dont les volutes riment, visuellement, avec celles qui sillonnent son front sévère. La voix *off* parle de dragons, de Salvador Dali – qui visita le Sacro Bosco en 1948⁵ – et du surréalisme, de la magie qui opère encore. Une vue de profil montre un homme à la silhouette élancée s'extraire de l'immense bouche de l'ogre tandis qu'une brume ensoleillée nappe toute la surface de l'image. Le commentaire se reprend : ce n'est donc qu'un paysan qui faisait cuire un épi de maïs, sous la crypte de cette sculpture pénétrable. Une fois

5 La Settimana Incom [prod.], *Salvador Dali nel «Giardino dei Mostri»* [film d'actualité], 1948, mis en ligne le 11 novembre 2016, URL : <https://youtu.be/QP8ibfVdwzg>



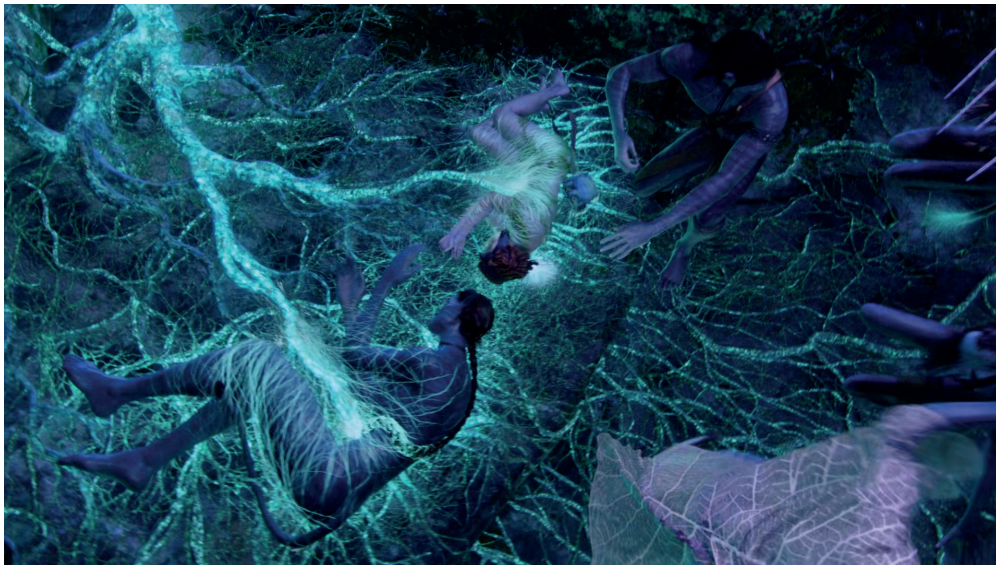


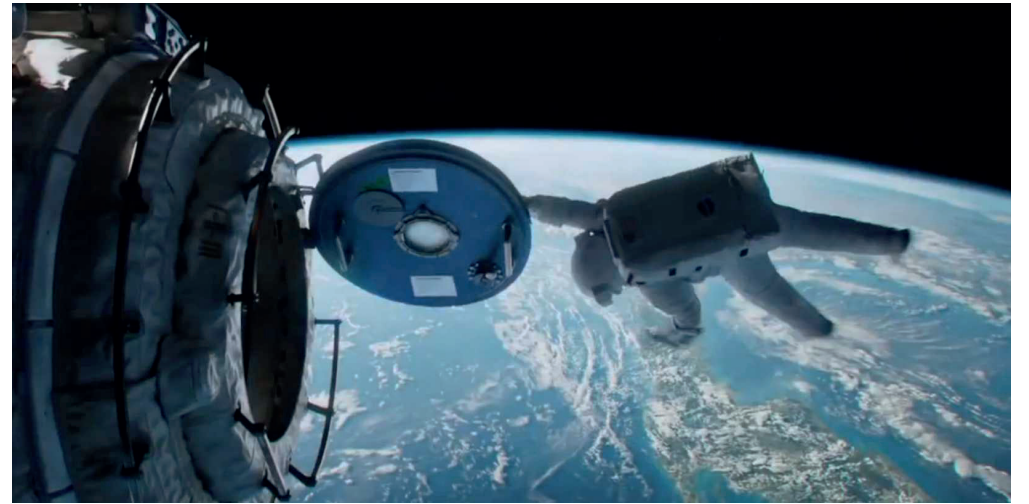














de plus, on peut se demander si notre guide plaisante, ou s'il s'étonne sincèrement de découvrir l'explication «rationnelle» de l'haleine surnaturelle de l'ogre. En effet, ce paysan s'est maintes fois insinué dans le champ de la caméra depuis que nous sommes entrés dans le Sacro Bosco. Son pas confiant accompagne le film, à moins que ce ne soit le film qui le suive à la trace, sans trop se l'avouer. Il est vrai qu'Antonioni n'avait jamais recadré autour de lui jusqu'à l'épisode de la Tête d'Ogre. Seul être humain visible dans *La Villa dei Mostri* jusqu'à ce qu'intervienne son voleur de pommes quelques secondes plus tard, ce paysan est partie prenante des lieux.

Les interprètes du paysan et du voleur de pomme de *La Villa dei Mostri* ne sont pas crédités au générique. Je ne sais pas s'il s'agit d'acteurs professionnels ou non ; en revanche, il est certain qu'ils jouent – quand bien même ils se joueraient eux-mêmes – devant la caméra d'Antonioni. Le Sacro Bosco est donc sur le point de se faire le décor d'un petit drame, mais qui reste à l'état embryonnaire. Ne manque qu'un raccord sur le regard mieux ajusté qui confirmerait que les deux personnages se sont bel et bien vus, puis une scène de poursuite se terminant par la victoire de l'un sur l'autre... Mais tout cela n'est pas dans le film. L'action est à peine amorcée lorsque la voix *off* en suspend la poursuite : «ce n'est qu'un voleur de pomme». Antonioni décadre sur le paysage, comme il le fera souvent plus tard : exemplairement, à la fin de *Professione : reporter* (1975), tandis qu'un crime pourrait avoir eu lieu hors champ. La fin de l'histoire – si tant est qu'une histoire commence bel et bien ici – demeure indéterminée.

L'état général du Sacro Bosco et de ses sculptures pouvait inspirer une mise en scène expressionniste, faisant ressortir un aspect fantastique de l'ensemble par l'exclusion de toute présence humaine. Mais bien qu'il encourage une relation contemplative avec le paysage, le film d'Antonioni n'évince pas ses contemporains du domaine du visible. On peut être sensible au trait d'humour glissé dans le décalage entre l'image et le commentaire : ce que la voix présente comme un jardin extraordinaire, enchanté, se trouve être aussi l'environnement de travail d'un paysan. On peut également se sentir devant *La Villa dei Mostri* comme devant l'une de «ces scènes rustiques de Gainsborough [...] accueillant dans leur cadre non seulement «incidents» de la végétation mais aussi les paysans, leurs bestiaux et leurs charrettes, une petite gardeuse de cochons, une fille de paysans ramassant du bois près d'un arbre étêté, ou une famille nombreuse posant devant une chaumière dont le toit est exemplairement «intriqué» avec les branches des arbres : images de vie paysanne maintenue dans la visibilité, d'espace champêtre ou forestier

sans clôture et d'économie domestique fondée sur l'usage des *commons*⁶». Les personnages qui interviennent dans le film d'Antonioni, ce paysan (travailleur) aux manches retroussées et ce voleur de pomme (affamé) à la chemise déchirée, sont socialement caractérisés. Par leur entremise, le film laisse bien sourdre quelques questions ayant trait aux domaines du droit, de l'économie et de la politique. Mais ces questions ne sont donc pas débitrices du récit de l'anecdote folklorique que l'on pouvait imaginer à partir de ces personnages. En revanche, elles s'articulent avec l'esthétique de ce film, son écologie singulière.

À défaut de devenir le personnage d'un drame pittoresque, le paysan importe parce qu'il travaille la terre du Sacro Bosco. Voilà qui n'est pas mis en évidence par le commentaire, et qui ne fait l'objet d'aucune démonstration par l'image : on voit cet homme marcher, se mettre à courir à la fin du film, mais on ne le voit ni manger (il est alors camouflé dans la Tête d'Ogre), ni travailler. Toutefois, son travail est inclus dans l'image sous des formes indicielles du fait des larges mouvements d'appareil d'Antonioni. Avant de s'achever dans son verger, la partie de *La Villa dei Mostri* qui concerne spécifiquement le Sacro Bosco s'ouvre sur d'autres terres cultivées : la première image de ces jardins est une vue en plongée sur des épis de maïs. Un mouvement ascendant permet ensuite de découvrir une première sculpture – la Vasque géante – dans la profondeur de champ. Mais Antonioni ne raccorde pas immédiatement sur d'autres sculptures : le panoramique latéral du plan suivant commence par une vue d'ensemble sur un champ de maïs. La silhouette minuscule du paysan s'y devine, pour moitié émergée dans ces plants. Autant dire que la contemplation des jardins du Sacro Bosco, et notamment celle de ses sculptures, n'ira pas sans l'apparition sensible de ce paysan, qu'elle n'ira pas sans tout ce qui s'y rapporte, par métonymie : son champ, son âne, ses outils (il porte une houe), son repas... et toutes les questions sous-jacentes au travail agricole, y compris celles qui aurait trait au paysage, à la visibilité de ses cultures. Fictivement ou non, volontairement ou non, ce paysan est un peu metteur en scène : il est à l'origine de la fumée qui jaillit de la Tête d'Ogre et c'est ainsi, à la façon des «mauvaises herbes» trop visibles autour du temple de Giulia, qu'il fait enfin réagir le commentaire *off*. Vu à travers le regard d'Antonioni en 1950, le Sacro Bosco

est ouvré, mis en œuvre par ceux – végétaux, animaux et humains – qui y vivent : ils y puisent des ressources vitales et dans le même temps, lui donnent son apparence sensible.

Quant au dit «voleur de pommes», le film ne pouvait se passer de lui sans s'évider de tout son sens. Il est l'auteur des seules actions humaines que le film rende bien visibles, et qui soient susceptibles d'avoir un véritable effet sur le plan social : on le voit effectivement ramasser deux pommes, les enfouir dans ses poches puis secouer les branches d'un arbre avant de s'interrompre et de prendre la fuite. Il n'est pas certain que cela suffise à l'accuser de vol – ses gestes n'apparaissent peut-être pas dans le bon ordre, pour cela : les fruits naturellement tombés d'un arbre n'appartiennent plus au propriétaire de l'arbre. Reste que le paysan pourrait l'avoir vu agir de la sorte, et réagir : il s'élance dans la pente. Voilà qui pourrait donc faire événement. Ce ramasseur de pommes provoque une discontinuité dans la marche du film, à partir de laquelle se déploie tout un éventail de possibilités impliquant sa relation avec le paysan et la société à laquelle ils appartiennent tous les deux. Enfin, un détail de *La Villa dei Mostri* fait de lui tout autre chose que le figurant possible d'une anecdote folklorique. L'introduction du film dressait l'inventaire des édifices et monuments historique de Bomarzo ; un élément y faisait l'objet d'une élosion explicite. Il ne s'agissait de rien moins que de l'intérieur d'une prison. Objet architectural par excellence, cet intérieur de prison que Michelangelo Antonioni exclut du visible tout en chargeant sa voix *off* de nous le dire, est l'artifice par lequel une société se structure par l'exclusion de ses membres les moins disciplinés, tel ce dit voleur de pommes dont *La Villa dei Mostri* accueillera l'apparition furtive. À cet endroit du film, c'est peu dire : l'image d'une cellule de prison ne me manque pas. À l'épais mur blanc des cachots de Bomarzo que la caméra d'Antonioni longeait du dehors au début du film, s'oppose le paysage que nous avons parcouru jusqu'ici : cet univers *naturel*, non pas au sens où il serait non-artistique, non pas au sens où il exclurait l'être humain, mais au sens où il accueillerait le divers, où il serait sans ligne d'exclusion artificieuse, comme suivant cette définition de la nature par Richard Payne Knight : «La nature, toujours irrégulière et libre, agit non par des lignes mais par une sympathie générale⁷».

Si, finalement, *La Villa Dei Mostri* laisse courir son ramasseur de pommes, c'est qu'il n'est pas question de savoir qui a raison, qui a tort, qui est coupable et qui est innocent, qui l'emporte ou doit l'emporter. Mais il pourrait être question, plus fondamentalement, du droit de propriété

6 Jacques Rancière, *Le temps du paysage*, *op. cit.*, p. 106

7 *Ibid.*, p. 49

– à l’origine de l’idée même de vol. Le paysan travaille-t-il sur ses propres terres, et travaille-t-il pour son propre compte? Il pourrait être question du droit d’usage des terres cultivables, mais aussi des parcs et jardins dédiés à la contemplation. Il pourrait être question du droit de chacun à la nourriture, à l’existence, à l’apparence et (à travers la voix *off* du film) à la parole, ou du droit d’être parlé: de *partage du sensible* et plus particulièrement ici, de partage du paysage. Il ne s’agit pas seulement de tracer des lignes de démarcation au travers du paysage – il faut veiller à ne pas entendre le mot «partage» qu’en ce seul sens, de séparation des parts et de distinction des rôles de chacun – mais aussi de s’assurer qu’une «sympathie générale» puisse jouer, entre les êtres vivants qui le peuplent. Il pourrait être question, par l’entremise du ramasseur de pommes enfin, d’agir: du glissement entre la perception d’un environnement et la mise en action des corps, avec toute la portée qu’elle peut avoir, sur le plan biologique comme sur le plan politique.

«N’ayez pas peur! C’est seulement un petit fermier qui vole des pommes. C’est le même qui vola les nez de toutes les géantes. Dans ces nez il y avait du plomb, il vendit le plomb aux chasseurs. Ce sont des géantes sages. Vous restez? Non? Bomarzo? C’est ici, à deux pas, de ce côté-là. Je vous en prie!»

«À deux pas»? Voilà qui ne serait pas incohérent, s’il s’avérait que *La Villa dei Mostri* s’adressait à ce public de géantes impassibles, ces sphinges séculaires dont les pas seraient immenses si seulement elles étaient vivantes – les archéologues disent qu’elles n’ont pas perdu leur nez du fait de l’érosion mais qu’elles ont été délibérément mutilées par des iconoclastes qui les croyaient douées d’une trop puissante sensibilité⁸. La caméra se redresse, en direction de l’horizon: la ville de Bomarzo s’y élève, lointaine et minérale, avec la montagne sur laquelle elle semble ciselée⁹.

8 Le musée de la Pulitzer Arts Foundation à Saint-Louis, dans le Missouri, a récemment consacré une exposition à cette question concernant ces actes délibérés à l’origine de cette amputation du nez observable sur la plupart des statues de l’Égypte antique, exposition intitulée *Striking Power: Iconoclasm in Ancient Egypt* (22 mars - 11 août 2019), URL: <https://pulitzerarts.org/exhibition/striking-power/>

9 Je remercie Pierre-Jean Wurtz et l’association *Hors Champ* pour la découverte de *La Villa dei Mostri* de Michelangelo Antonioni, ainsi que Rossana De Angelis, enseignante-chercheuse à l’Université de Paris-Est Créteil pour son aide à la compréhension du commentaire *off* de ce film.

L’ONGLE DU POUCE, L’HORLOGE ET LA CROISSANCE DES PLANTES

PAR JEANNE-BATHILDE LACOURT

«Il n’y a pas que les éléments naturels comme le ciel, les arbres et le corps humain; il y a autour de nous ce que l’homme a créé qui est notre nouveau réalisme. Au jour où le goût public a accepté une maison dans un paysage c’était un commencement. Une maison n’est pas un élément naturel, alors aucune raison de s’arrêter et puis continuer à remplacer *le grand sujet* par *l’objet* qui est le problème plastique actuel.¹» Fernand Léger a rédigé ces quelques lignes vers 1925, sans doute pour accompagner une projection du *Ballet mécanique*. Autoproclamé «premier film sans scénario», ce moyen métrage d’une vingtaine de minutes a été réalisé par le peintre entre 1923 et 1924, avec le concours de Dudley Murphy à la caméra et au montage ainsi que de Man Ray pour quelques rushes. Des «éléments naturels», on en compte quelques-uns dans ce «ballet». On aperçoit un coin de ciel et quelques branches d’arbres depuis la cabine d’un manège en mouvement, ou en contre-plongée depuis la route, tandis qu’une voiture roule au-dessus de la caméra. Des corps humains traversent les images: une femme montant un escalier, le visage de Kiki de Montparnasse, la tête d’un inconnu, des

1 Fernand Léger, «Autour du ballet mécanique», 1924-1925, manuscrit repris dans *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 2017, p. 133.

pieds battant le pavé, une ombre glissant sur un toboggan. En ouverture et en fermeture du film, Katherine Murphy apparaît dans un jardin, manifestement ravie par les mouvements de sa balançoire ou le parfum d'une fleur saisie entre ses mains. Mais ce qui domine, ce sont bien les objets que les hommes ont créés pour leur usage, et les machines qui les fabriquent.

C'est sa participation au tournage de *La Roue* (1922) d'Abel Gance qui a fait basculer Léger dans le cinéma. Il a retenu du film-fleuve « les trois premières parties, là où l'élément mécanique joue un rôle prépondérant, là où la machine devient *personnage principal, acteur principal*. Ce sera l'honneur d'Abel Gance d'avoir imposé avec succès au public un *acteur objet*. [...] Cet élément nouveau nous est présenté avec une infinité de moyens, sous toutes ses faces: gros plans, fragment mécanique, fixe ou mobile, projetés à un rythme accéléré qui touche à l'état simultané et qui écrase, élimine l'objet humain, le réduit d'intérêt, le pulvérise.² » À la même époque, Germaine Dulac abandonne le scénario narratif et réalise un ensemble de courts métrages comme *Thèmes et variations* (1928), qui joue sur la fragmentation du corps humain, d'éléments naturels et de machines. L'année précédente, elle précise son ambition dans la revue-manifeste *Schémas*, qui ne connaît qu'un seul numéro. Elle entend construire ses films comme des agencements de « lignes, surfaces, volumes évoluant directement, sans artifices d'évocations, dans la logique de leurs formes, dépouillées de tout sens trop humain pour mieux s'élever vers l'abstraction et donner plus d'espace aux sensations et aux rêves: le cinéma intégral.³ » Pour Dulac comme pour Léger, avides d'ancrer leur médium dans la modernité, la figure humaine est visiblement problématique. Dans de nombreux essais, depuis les années 1910, le peintre cubiste réclame le remplacement du sujet par l'objet. S'il donne de nombreux exemples d'« objets » magnifiés par la peinture ou le cinéma, ce que recouvre le terme de « sujet » est rarement explicité. Sans doute faut-il le comprendre d'abord au sens commun, comme paysage, portrait ou nature morte en peinture, ou comme scénario dramatique au cinéma. Mais entre les lignes, on comprend qu'il s'agit aussi d'écarter l'humain de sa position dominante, de n'en faire qu'un motif parmi d'autres dans le royaume des images, pour rompre avec le point de vue anthropocentré qui se serait imposé depuis la Renaissance. Ne plus le faire figurer au cœur du récit, le remplacer par les objets qu'il a fabriqués, est-ce pour autant faire tomber l'homme moderne de son piédestal de demiurge? Léger lui-même,

2 Fernand Léger, « *La Roue*, sa valeur plastique », *Comoedia*, 16 décembre 1922, repris dans Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, op. cit., p. 55-56.

3 Germaine Dulac, « Du sentiment à la ligne », *Schémas* n°1, 17 février 1927.

avec un soupçon d'inquiétude, tranche la question par la négative: « Chaque artiste possède une arme offensive lui permettant de brutaliser la tradition. Cherchant l'éclat et l'intensité, je me suis servi de la machine, comme il arrive à d'autres d'employer le corps nu ou la nature morte. On ne doit jamais être dominé par le sujet. On est devant sa toile et non dessus, ou derrière. Sinon, on date. L'objet fabriqué est là, absolu, polychrome, net et précis, beau en soi; et c'est la concurrence la plus terrible que jamais artiste ait subie.⁴ » C'est entendu, pour être de son temps, l'artiste doit faire table rase du passé pictural - iconographie, style et perspective confondus. Mais il doit aussi maintenir sa position dominante dans un espace désormais livré aux images et aux objets industriels qui, parce qu'ils sont adaptés à leurs fonctions, sont « beaux en soi ». D'emblée, Léger choisit de se battre à armes égales, quitte à délaisser les « objets naturels »: « L'élément mécanique n'est pas pour moi un parti-pris, une attitude, mais un moyen d'arriver à donner une sensation de force et de puissance. [...] Il faut garder du sujet ce qui est utilisable, et de cet utilisable tirer le meilleur parti possible. J'essaie, avec des éléments mécaniques, de créer un bel objet.⁵ » Et de maintenir à sa place le seul sujet qui vaille, l'humain debout devant le tableau.

Pour maintenir leur emprise sur les objets de leurs films, Dulac, Léger et quelques commensaux comme Man Ray ou Jean Epstein ont recours à une méthode et des dispositifs expérimentaux – au sens scientifique, tout autant que cinématographique. Fragmentation, grossissement, ralentissement ou accélération des images font partie des outils modernes permettant d'observer le visible et l'invisible. Tout est soumis au même traitement: artefacts, phénomènes naturels, êtres vivants humains ou non humains sont séparés les uns des autres, démembrés et ré-assemblés sous la lentille du microscope ou de la caméra. En résultent des écosystèmes fictifs, des organismes hybrides qui, s'ils mêlent sans hiérarchie apparente des éléments humains, naturels et mécaniques, sont bien les créatures d'un regard inquisiteur et augmenté qui tente de « dominer son sujet », fût-ce en rêve. La séquence introductive d'*Emak Bakia*, « cinépoème » que Man Ray réalise peu après le *Ballet mécanique* en 1926, met d'ailleurs ce regard en exergue: on y voit l'auteur en train de tourner la manivelle de la caméra, faisant apparaître dans l'objectif, par surimpression, le double inversé de son œil.

4 Fernand Léger, « L'Esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai », conférence prononcée au Collège de France le 1^{er} juillet 1923, repris dans Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, op. cit., p. 103-104.

5 *Ibid.*

En faisant un pas de côté, ces quelques artistes choisis parmi l'avant-garde française des années 1920 ne sortent l'humain de l'image que pour le maintenir fermement devant. Se revendiquant résolument modernes, ils prennent la posture de l'expérimentateur qui prélève dans son environnement tout objet, naturel ou artificiel, pouvant servir son projet. Leurs ressources semblent infinies et leur « nouveau monde » nécessairement meilleur. En cela, n'en déplaise à Léger, leurs films « datent », incontestablement.

L'ONGLE DU POUCE

Après une double séquence introductive incarnée par un Charlie Chaplin cubiste et Katherine Murphy, le « ballet mécanique » proprement dit commence. Pendant quelques secondes, une machine à écrire, un canotier, une roue de lotto, des bouteilles, une batterie de cuisine, un mécanisme se succèdent à un rythme effréné. Des chiffres ou des formes géométriques s'intercalent, le sourire de Kiki de Montparnasse surgit. Certains « objets » sont isolés, d'autres se présentent en séries d'exemplaires identiques. La plupart sont entiers, certains coupés par le cadre ou un cache de fortune. Tous se détachent sur un fond uniforme, blanc ou noir. Vu en gros plan ou en très gros plan, extrait de son environnement quotidien, chaque motif est privé de tout rapport d'échelle spatiale. Léger s'amuse de cette ambiguïté et du piège tendu au public. Il raconte, dans le texte de présentation du *Ballet*, avoir un jour projeté l'ongle du pouce d'une amie « grossi cent fois ». Il se réjouit de la confusion des spectateurs, croyant observer une « photo astronomique », et de leur colère une fois la vérité découverte. Jubilation de celui qui, par le biais d'une démonstration implacable, balaie les idées reçues : « J'avais prouvé à ces gens que le sujet ou l'objet n'est rien ; c'est l'effet qui compte. »⁶

Ce type de cadrage, qui agrandit l'objet jusqu'à le rendre méconnaissable, n'est pas inédit dans la culture visuelle de l'époque. Séparation des éléments, grossissement d'un détail, coupe transversale ou projection sur un fond neutre sont pratiqués de longue date dans l'illustration et la photographie botaniques ou zoologiques, ainsi que dans les manuels d'arts décoratifs qui en exploitent les formes. Inventeur du terme « écologie », Ernst Haeckel n'en est pas moins l'auteur des *Formes artistiques de la nature* publiées entre 1899 et 1904 sous formes de planches illustrées qui connaissent un retentissement considérable dans l'Art nouveau. Essentiellement composées de créatures marines, les illustrations présentent des ammonites, méduses ou

6 Fernand Léger, « Autour du ballet mécanique », *op. cit.*, p. 134.

anémones aux couleurs saturées, détournées, assemblées en quinconce sur des fonds neutres ou vivement colorés. Rares sont les planches où les êtres vivants sont présentés en interaction entre eux ou avec leur environnement.⁷ A la même période, Karl Blossfeldt entame les recherches qui mèneront plus tard aux fleurs, feuilles et bourgeons fixés sur des supports invisibles et agrandis jusqu'à quarante-cinq fois des *Formes élémentaires de l'art* publiées en 1928. Autour de 1900, illustration scientifique et arts décoratifs s'entremêlent étroitement.

Dans la continuité des dispositifs inventés par Étienne-Jules Marey ou Eadweard Muybridge pour décomposer les postures des humains et des animaux, les premiers films scientifiques s'inscrivent dans une démarche similaire, en développant le grand atout du cinéma : rendre visible ce que l'œil humain est incapable de percevoir ni dans l'espace, ni dans le temps. Réalisés en laboratoire, sans prétention artistique revendiquée, les films de Jean Comandon en sont exemplaires. Dans *La Croissance des végétaux*, achevé en 1929, le réalisateur donne à voir le développement d'une dizaine de plantes communes, du pissenlit à la pâquerette, en passant par le cyclamen et le potiron. Elles sont filmées devant un tissu sombre qui accentue le contraste de l'image. La plupart du temps, le pied est coupé par le cadre, donnant l'illusion d'une végétation hors-sol, évoluant dans un environnement dépourvu de prédateurs et sans interférence climatique. La majorité des séquences montrent des spécimens isolés, exceptionnellement une population de trèfles ou de pâquerettes. Pour l'effet de symétrie peut-être, deux tiges de chèvrefeuille se concurrencent dans leur ascension. Les autres plantes grimpantes, liseron et volubilis, s'enroulent autour d'une plaque de verre tandis que le potiron s'accroche à un câble. La croissance des végétaux s'observe dans un cadre expérimental exposé comme tel, en l'absence de toute interaction avec leur environnement naturel mais par le biais de dispositifs de médiation facilitant leur étude.⁸ L'imagerie scientifique ne s'embarrasse pas, du moins en apparence, de scénario ou de composition. Elle dévoile un répertoire de formes jusqu'alors insoupçonné, qui connaît un succès considérable auprès des avant-gardes de l'entre-deux-guerres.

Lors d'une conférence prononcée au ciné-club du faubourg en 1925, Germaine Dulac appelle les documentaristes à la rescousse du « véri-

7 Voir à ce sujet Romain Bertrand, *Le Détail du monde. L'Art perdu de la description de la nature*, Paris, Seuil, 2019, p. 136-148

8 Voir à ce sujet Teresa Castro, « The Mediated Plant », *e-flux journal*, n°102, mis en ligne en septembre 2019, URL : <https://www.e-flux.com/journal/102/283819/the-mediated-plant/>.

table cinéma» contre le théâtre filmé : elle projette, avant l'extrait d'un de ses propres films, trois documentaires : *La Mer*, *La Mante religieuse* et surtout *Le Germination du blé* de Jean Comandon. Elle réalisera elle-même, en 1929, un court-métrage intitulé *La Germination d'un haricot*. Fernand Léger, de son côté, s'émerveille : « Des plantes sous-marines, des animaux infiniment petits, une goutte d'eau avec ses microbes grossis mille fois par le microscope deviennent des possibilités picturales nouvelles ou permettent un développement dans l'art décoratif.⁹ » On retrouve, dans le cinéma « abstrait » de l'une et de l'autre, des dispositifs similaires à ceux du documentaire. Ni les « éléments naturels », tels que les définit Léger, ni les objets qu'il entend leur substituer n'y échappent. Le motif, qu'il s'agisse d'un organisme vivant ou d'une pièce de mécanique, est isolé et étudié pour son intérêt plastique et son potentiel d'exploitation dans un montage cinématographique ou une composition picturale : « Par exemple, je me trouve devant un paysage composé d'arbres, de ciel, de nuages. Je vais m'intéresser à l'arbre seul, l'étudier et en sortir toutes les possibilités plastiques qu'il comporte : son écorce qui a un dessin souvent expressif, ses branches dont le mouvement est dynamique, ses feuilles qui peuvent valoir décorativement. Cet arbre si riche en valeur plastique *est sacrifié* dans le tableau à sujet. Isolé, étudié à part, il va nous fournir du matériel pour renouveler l'expression picturale actuelle.¹⁰ » Ce matériel, extrait de son environnement et démembré en divers composants, est associé à d'autres pièces pour construire les grands assemblages que sont le *Ballet mécanique* ou les toiles des années 1920-1930. Ce qui ne va pas sans entraîner un autre sacrifice, celui de son intégrité physique et de ses interactions vitales.¹¹

L'HORLOGE

Dans un rythme plus lent que celui du *Ballet mécanique*, *Thèmes et variations* de Germaine Dulac fait cohabiter les pièces mobiles de diverses machines industrielles avec le corps d'une ballerine exécutant quelques figures et des plants de pois. Le cadrage serré des roues, des bielles et des pistons ne permet pas de saisir le mécanisme dans son ensemble. Les mouvements de

9 Fernand Léger, « Un nouveau réalisme, la couleur pure et l'objet », conférence prononcée au Museum of Modern Art de New York publiée dans *Art Front*, vol. II (8), 1935, repris dans *Fonctions de la peinture*, op. cit., p. 189.

10 *Ibid.*, p. 188.

11 Voir de sa vie lorsque le spécimen réel est intégré dans une collection naturaliste, voir les pratiques de conservation décrites dans Romain Bertrand, *Le Détail du monde*, op. cit.

rotation ou de glissement font écho aux gestes de la danseuse. Les êtres vivants, quant à eux, sont filmés dans les mêmes conditions que les spécimens de Jean Comandon, isolés sur un fond noir. Le corps de la ballerine est presque toujours fragmentaire. L'enroulement de la plante volubile semble répondre aux mouvements de ses mains. Occasionnellement, une branche fleurie secouée par le vent, la surface agitée d'un plan d'eau ou une allée bordée d'arbres s'intercalent ou s'ajoutent en surimpression au visage de la danseuse. Dans le *Ballet mécanique* comme dans *Thèmes et variations*, le montage s'emploie à mettre la machine, la danseuse et le végétal au même niveau et à les saisir dans le même mouvement, celui, dans l'esprit bergsonien de l'époque, de la vie elle-même.

Même si son déroulement n'est pas perceptible dans le moindre détail, le mouvement des machines ou des corps est visible sans médiation dans la vie quotidienne. Le monde végétal souffre, depuis l'Antiquité, d'un décalage temporel avec la perception humaine. C'est tout juste s'il relève, pour la métaphysique occidentale, du domaine du vivant. La croissance des plantes est trop lente pour le regard paresseux de l'observateur humain. Certes, un coup de vent anime parfois les branches des arbres, et ce sont ces moments, parmi ceux observables dans la nature, que Germaine Dulac intègre dans ses films (*Étude cinématographique sur une arabesque*, 1929). Mais la modernité invente des béquilles pour corriger le double handicap de la plante, trop lente, et de l'humain, trop pressé.

L'automobile, invention moderne par excellence, est souvent un moyen de mettre le végétal en branle. Dans *La Glace à trois faces* de Jean Epstein, le freinage brutal d'une voiture agite les brins d'herbe qui ont échappé à ses roues et dont la caméra, posée au ras du sol, saisit l'affolement. Embarquée à bord de la voiture, dirigée vers le ciel, cette dernière capte le défilement des arbres plantés le long de la route. On ne compte plus, dans les films de la période, les plans de branches en contre-plongée mobilisées par le déplacement rapide de la caméra elle-même, comme dans *Emak Bakia*, qui a quelques plans en commun avec le *Ballet mécanique*. Dans d'autres séquences, un geste de l'opérateur suffit à secouer des branches ou une colonie de pâquerettes déjà perturbées par le vent. Mais qu'elles agissent séparément ou en unissant leurs forces, automobile et caméra imposent un mouvement extrinsèque au végétal.

Dans *Thèmes et variations*, Germaine Dulac exploite le procédé de prises de vues image par image décrit par Comandon dans *La Croissance des végétaux*. Pédagogue, le scientifique explique d'emblée comment les images ont été obtenues : « Le cinématographe, en accélérant la représenta-

tion des mouvements très lents, les rend perceptibles.» S'ensuit la floraison d'un pissenlit. Le carton suivant introduit une autre séquence qui précise le dispositif: «Horloge cinématographiée dans les mêmes conditions: une image toutes les 120 secondes. La projection se faisant à l'allure de 16 vues par seconde, la vitesse du phénomène reproduit est accélérée 2 000 fois environ. Le point lumineux, à gauche, indique la succession du jour et de la nuit.» Les changements de rythme sont précisés par la suite («Chaque seconde de projection représente l'évolution de la plante pendant deux heures» pour le liseron, «pendant une heure» pour le volubilis) et le point lumineux restera comme repère temporel dans certaines séquences. Lorsqu'apparaît la sensitive, Comandon déroule sa conclusion: «La plante étant située dans une atmosphère complètement calme, aucun de ses mouvements n'est dû à l'agitation de l'air». La fleur, comme toutes les autres, est bien mue d'une vie propre. C'est la machine cinématographique, en modifiant le déroulement du temps, qui la fait apparaître aux yeux défaillants des humains. Lorsqu'elle reprend le procédé, Germaine Dulac se passe des panneaux explicatifs, «nuisibles comme tous leurs semblables à la cohérence des images.¹²» Le dispositif expérimental et son explication font obstacle à la perception du film comme un organisme autonome dont l'intégrité est assurée par le mouvement qui l'anime: celui des machines, de la danseuse et des plantes, alignées sur le même tempo par la caméra qui, comme l'horloge de Comandon, change de vitesse selon les besoins de la démonstration. Le pouvoir du cinématographe est exponentiel: il met en mouvement les objets immobiles, et en les assemblant à d'autres, donne vie à une créature hybride.

Ce pouvoir animiste du cinématographe est au cœur de la théorie esthétique que Jean Epstein élabore dans les années 1920. Le jeune cinéaste consacre dès 1923 un article dithyrambique à Léger qui contient, en puissance, quelques éléments de sa théorie du cinéma: «La toile vibre, bouge, frétille, gondole, s'étire, germe, croît et mûrit dans un cadre qui craque aux jointures. [...] Toutes les surfaces se divisent, se tronquent, se décomposent, se brisent, comme on imagine qu'elles font dans l'œil à mille facettes de l'insecte. [...] Alors il crée des machines vivantes, sensibles, caractérisées; ces ogres automates, plésiosaures roulant sur billes, tarasques, sournaises, une descente de Marsiens à thorax cuirassé d'insecte, dans le bouge de la terre. Alors il crée, par contagion, des hommes machinisés, tubulaires, huilés, car-

12 Robert de Jarville, «Les Arts contre le cinéma. Conférence par M^{me} Germaine Dulac», *Cinémagazine*, 17 avril 1925.

rossés et, en un mot, vrais Adams pour l'Ève future de Villiers.¹³» L'œil d'insecte du peintre, ultraperformant, capable de recomposer le monde à sa convenance et de le peupler de créatures hybrides, va trouver dans l'œil mécanique de la caméra un moyen de leur donner l'illusion du mouvement. Et nourrir le fantasme de savant fou d'une ère industrielle capable de fabriquer des machines vivantes. En 1926, chargé de réaliser un documentaire sur l'Etna, Epstein écrit:

«L'une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme. À l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. Les arbres gesticulent. Les montagnes, ainsi que cet Etna, signifient. Chaque accessoire devient un personnage. Les décors se morcellent et chacune de leurs fractions prend une expression particulière. Un panthéisme étonnant renaît au monde et le remplit à craquer. L'herbe de la prairie est un génie souriant et féminin. Des anémones pleines de rythme et de personnalité évoluent avec la majesté des planètes. La main se sépare de l'homme, vit seule, seule souffre et se réjouit. Et le doigt se sépare de la main, toute une vie se concentre soudain et trouve son expression la plus aiguë dans cet angle qui tourmente machinalement un stylographe chargé d'orage.¹⁴»

En remplaçant certains éléments naturels par quelques «accessoires» manufacturés, ces mots pourraient décrire le *Ballet mécanique* de Léger, réalisé deux ans plus tôt.

LA CROISSANCE DES PLANTES

On l'a déjà dit, les artefacts dominant dans ce film, et notamment ceux qui resteraient obstinément immobiles sans intervention extérieure. L'humain est bien le créateur de ces objets et c'est lui qui impose un mouvement de balancier aux boules de Noël, louches et autres couvercles de cuisine. C'est lui qui impulse à la caméra les mouvements de travellings ou de panoramiques donnant l'illusion que les objets avancent, reculent ou tournent sur eux-mêmes. C'est l'opérateur, sans doute Dudley Murphy, qui multiplie les moules à gâteaux avec un objectif à prisme. Et c'est toujours le réalisateur qui, en recourant à la prise de vue image par image, fait se déplacer les

13 Jean Epstein, «Fernand Léger», *Les Feuilles libres*, mars-avril 1923, repris dans *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Paris, Seghers, 1974, p. 115-118.

14 Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Paris, Les Écrivains réunis, 1926, repris dans *Écrits sur le cinéma*, vol. I, *op. cit.*, p. 134.

chapeaux et se reproduire les bouteilles. On ne peut d'ailleurs l'ignorer : à plusieurs reprises, on aperçoit Murphy et Léger dans le reflet de la boule métallique lancée vers l'objectif.

Mais par la magie du cadrage et du montage, leur créature semble dotée d'un potentiel de croissance illimité. Grâce au *stop motion* et à l'usage du prisme, les objets peuvent se multiplier à l'infini, dans un processus d'auto-génération dont ils sont, par principe, dépourvus. Les auteurs du *Ballet mécanique* les dotent d'un pouvoir de reproduction comparable à celui du vivant. Germaine Dulac ne fait pas autre chose lorsqu'elle montre en alternance les mouvements d'une machine et la germination d'une plante. À la croissance supposée infinie de la nature, l'avant-garde noue la croissance tout aussi infinie des artefacts. Léger théorise cet « état multiplicatif¹⁵ » qui a pour effet de « remplir le monde à craquer », pour paraphraser Jean Epstein. Et d'y introduire une compétition effrénée, de tous contre tous, hommes, nature et objets confondus, pour l'espace vital : « il n'y a plus de valeurs négligeables, tout compte, tout concourt et l'ordre des valeurs usuelles et conventionnelles est renversé. [...] La valeur-homme, la valeur-objet, la valeur-machine prennent leur hiérarchie naturelle, impitoyablement. La vie actuelle, c'est l'état de guerre, voilà pourquoi [il] admire profondément [son] époque, dure, aiguë, mais qui, avec ses immenses lunettes, voit clair et veut voir toujours plus clair, quoiqu'il advienne.¹⁶ » Marxiste pétri d'un darwinisme sans doute mal compris, Léger voit la société comme une lutte incessante pour la vie, rendue plus intense encore par la modernité. Il insiste, quelques années plus tard, sur les vertus de cette guerre sans merci : « Je trouve l'état de guerre beaucoup plus normal et souhaitable que l'état de paix. Naturellement tout dépend du point de vue où l'on se place. Chasseur ou gibier. [...] La vie s'y révèle accélérée et profonde et tragique. Là, les hommes et les choses sont vus dans toute leur intensité, leur valeur hypertrophiée, examinée, sous toutes les faces, tendues à craquer.¹⁷ »

Cette guerre, lorsque Léger réalise le *Ballet mécanique*, c'est aussi la compétition économique grandissante du milieu des années 1920. Celle de hommes entre eux, des objets entre eux et des hommes contre les objets. Les autres « éléments naturels » n'apparaissent que comme un décor flou ou un mythique havre de paix, supposés présents mais rejetés vers les bords

15 Fernand Léger, « Note sur la valeur plastique actuelle », 7 *Art*, n°20, 15 mars 1923, repris dans *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, p. 63.

16 Fernand Léger, « L'Esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai », 1924, *op. cit.*, p. 108.

17 *Ibid.*, p. 107.

de l'image ou les extrémités du film, presque invisibles. Aux deux tiers du ballet, le spectateur a le loisir de contempler la devanture d'une épicerie. Le plan, l'un des plus larges et des plus stables du film, est monté trois fois en boucle, produisant un effet de suspension dans la frénésie des séquences précédentes. On y aperçoit des empilements de boîtes de chocolat Meunier et des éléments de décoration. C'est un exemple de « l'art des devantures » qui, avec celui des « panneaux de réclame », est la meilleure des émulations pour Léger. On sent l'admiration et l'envie dans ses propos sur les commerçants qui agencent leur vitrine avec un soin redoublé par la compétition : « La devanture-spectacle est devenue une inquiétude majeure dans l'activité du revendeur. Une concurrence effrénée y préside : être plus vu que le voisin est un désir violent qui anime nos rues. [...] Chez ces hommes-là, chez ces artisans, il y a un concept d'art incontestable, lié étroitement au but commercial, un fait plastique d'un ordre nouveau et équivalent des manifestations artistiques existantes quelles qu'elles soient.¹⁸ » Aiguillonné par sa crainte de « dater » et sa haine du goût bourgeois, Léger se précipite dans la compétition pour l'espace public, avec les mêmes moyens. Dès les années 1930, il élabore un projet de « ville polychrome » visant à organiser la prolifération visuelle de la ville moderne en faisant un usage plus réfléchi des couleurs franches de l'affichage publicitaire, dont il est pourtant le fervent défenseur face aux « sociétés grotesques de protection des paysages français¹⁹ ».

LA BICYCLETTE, LE CHÊNE ET LE PROGRÈS

Lorsqu'il réalise le *Ballet mécanique* et élabore sa théorie esthétique, Léger ignore qu'il se trouve précisément entre-deux-guerres. La première, il l'a vécue dans les tranchées, avec une intensité qui nourrit ses propos. Il passe la seconde aux États-Unis à enseigner à l'Université de Yale. À la fin de son séjour, il entame une collaboration avec un autre peintre-cinéaste exilé, Hans Richter, pour le film *Rêves à vendre* (*Dreams that Money Can Buy*, 1944-1947). Ce « film surréaliste freudien » repose sur l'argument suivant : un personnage désargenté se rend compte qu'il peut projeter le contenu de ses rêves et appliquer le même procédé aux clients qui se pressent à sa

18 Fernand Léger, « L'Esthétique de la machine, l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste », *Bulletin de l'Effort moderne*, n°1, janvier 1924, repris dans *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, p. 93-94.

19 Fernand Léger, « Le spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle », conférence prononcée à la Sorbonne sous l'égide du Groupe d'études philosophiques, publiée dans le *Bulletin de l'Effort moderne*, n°7, juillet 1924, repris dans *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, p. 129.

porte. Chaque étude de cas est confiée à un artiste d'avant-garde en exil. Léger imagine celui de « La Femme au coeur préfabriqué » (*The Girl with the Prefabricated Heart*) sur les paroles d'une chanson interprétée par Libby Holman et Josh White. Il reprend en technicolor plusieurs éléments du *Ballet mécanique* : le mannequin de vitrine démantibulé, dont on voyait les jambes dans le film de 1924, est remonté, multiplié et animé par des prises de vue image par image. L'Ève de chrome, de platine et de cellophane attend son Adam d'acier mais les noces sont de courte durée : le soupirant est décapité et la « fille de la science et de l'art » s'enfuit à vélo, « aussi pure qu'au départ ». Le mouvement de balancier de sa monture répond à celui des branches qui passent devant elle pour donner, avec un rien de désinvolture, l'illusion de sa progression. Des plans intercalaires montrent une version animée et en trois dimensions d'un tableau de Léger aperçu dans le cabinet du psychanalyste de pacotille. *La Grande Julie* appartient à une série de toiles entamée au milieu des années 1940, inspirée par les cyclistes vêtues de couleurs vives croisées sur les campus américains. Le « sujet » y revient en force avant de s'épanouir dans les grandes compositions réalisées après son retour en France pour chanter *Les Loisirs* (1948-1949). Depuis les années 1930, Léger porte une attention accrue aux « objets naturels » qui occupent une part plus importante dans ses toiles. Et dans un recueil de lithographies consacré au monde chéri du spectacle de cirque en 1949, le peintre sexagénaire se laisse gagner par la tentation du retour en arrière, ou *a minima* d'un ralentissement. Mobilité, expansion spatiale et compétition vitale restent au cœur de son imaginaire, mais le rythme a changé, et le ton est plus critique. Le fantasme de la créature hybride traverse encore son propos : le cycliste fait corps avec sa bicyclette, « L'acrobate devient un homme-serpent qui, debout, couché, en-dessous ou en-dessus, se dresse comme un cheval, la roue à l'air.²⁰ » Mais une inquiétude, déjà sensible entre les deux-guerres, se donne plus libre cours : les deux figures majeures de sa peinture des années 1940 « ne peuvent pas s'arrêter. C'est là le risque, l'aventure de cette petite mécanique précise et folle.²¹ » À la fin du texte, Léger se laisse pourtant aller à quelque rêverie solitaire :

« Les enfants ont inventé la ronde. Puisque les grands spectacles naturels comme les nuages, les vagues, le soleil et la lune président à nos étonnements d'enfants, je me dis que sur mon vélo qui roule douce-

ment, capricieusement, bercé par les courbes de la route, je suis en ordre avec la nature. Je m'absorbe, je ne suis pas du tout un personnage révolutionnaire, je suis accepté ; je m'inscris dans des volontés dominantes, sans effort, naturellement. Pourquoi avoir des yeux derrière la tête, cette tête ronde, mobile, avec ses yeux, sa bouche montée sur un cou rond comme un arbre. »

Curieuse question de la part du peintre à l'« œil d'insecte » qui laisse transparaître quelques doutes, voire une sourde angoisse devant le spectacle d'une accélération prédatrice qu'il a pourtant accompagnée :

« Nous vivons l'espace plus que jamais, l'homme pousse de tous les côtés ; s'évader, quitter le sol des contraintes, une compétition s'établit vers la fuite du solide, du concret ; une mobilité nerveuse s'empare du monde. Tout bouge et s'échappe des limites traditionnelles. Les éléments fixes, immobiles, les points de repos, les situations assises sont rompus, abandonnés. Tout est debout avec l'œil mobile et inquiet qui se déplace rapidement de droite à gauche, derrière, devant. Notre espace moderne ne cherche plus ses limites, il s'impose au jour le jour dans un domaine d'action illimité. On plonge dedans, on y habite, il faut y vivre. Vie dangereuse, le filet protecteur des acrobates volants disparaît ; c'est une vie de gibier devant le fusil. Pourtant on voudrait voir le film tourner à l'envers : les sanctuaires se referment, les lumières s'éteignent, les hiérarchies et les mystères reprennent leur place et l'on retrouve le respect des grandes forces naturelles. Un chêne que l'on peut détruire en vingt secondes, met un siècle à repousser. Les oiseaux sont toujours merveilleusement habillés, le progrès est un mot dénué de sens, et une vache qui nourrit le monde fera toujours trois kilomètres à l'heure.²² »

Le monde de chocs, de contrastes et de flux de la société industrielle a toujours contenu, dans les écrits de Léger, certains risques pour les êtres humains, « nerveusement » inaptes à en suivre le rythme. Il appartenait à l'artiste de se réapproprier les outils de la modernité pour « distraire l'homme de son effort énorme et souvent désagréable, l'envelopper, le faire vivre dans un ordre plastique nouveau et prépondérant.²³ » Mais au faite de sa carrière, Léger élargit la focale et fait entrer l'environnement naturel dans le cadre.

20 Fernand Léger, « Le Cirque », 1949, texte accompagnant le recueil de lithographies publiées par Tériade en 1949, repris dans *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, p. 264.

21 *Ibid.*, p. 274-275.

22 *Ibid.*, p. 275-276.

23 Fernand Léger, « L'esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai », *op. cit.*, p. 107.

La nature n'est pas qu'un répertoire de formes, pas seulement un modèle de croissance et de compétitivité, elle est un monde de mystère qui échappe à la temporalité des humains. Mais qui subit, tout comme eux, leur impatience et leur avidité. Un nouvel hybride prend forme sous la plume de Léger : celui d'un monde composé d'entités naturelles et artificielles qui cohabitent tant bien que mal, saisies qu'elles sont dans le cours d'une histoire dont l'artiste lui-même fait partie.

SILENT RUNNING : BOTANIQUE COSMIQUE

PAR AMÉLIE BARBIER

Sur le tournage de *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968), Douglas Trumbull imagine un curieux vaisseau spatial. Alors jeune responsable des effets spéciaux, il est chargé de mettre en image des mondes extraterrestres encore inexplorés : le cosmos, la Lune, Jupiter. Mais l'univers de *2001*, froid et mécanique, lui donne des envies de science-fiction empathique. Trumbull construit *Silent Running* en marge ou peut-être en réponse à l'odyssée de Kubrick : l'histoire d'une Terre dévastée dont la biodiversité est condamnée à survivre dans des serres isolées aux confins du système solaire. Ces dômes végétalisés constituent un vaisseau étrange, organique, piloté par quatre astronautes aux sensibilités variées. Trois méprisent leurs colocataires non humains et espèrent l'abandon de cette mission de sauvetage écologique. Le quatrième, Freeman Lowell (Brune Dern), est entièrement dévoué à ces microcosmes avec lesquels il a développé des liens d'attachement ; lorsque la voix désincarnée de ses supérieurs ordonne la destruction des serres, le monde de Freeman s'écroule en même temps que celui des forêts spatiales. Cette science-fiction très terrienne est scénarisée par Michael Cimino, dont c'est la première expérience au cinéma, et réalisée par Trumbull quatre ans après *l'Odyssée de l'espace*, en 1972. Terrienne, car c'est toujours en direction de la planète bleue que se tourne le film : ses personnages cultivent différentes formes de nostalgie et son décor aux allures bucoliques ne cherche qu'à recréer la chaleur inimitable des environnements telluriques.

“GIVE ME A SLICE OF THAT CANTALOUPE”

Dans le futur que présente *Silent Running*, la vie végétale a été rayée de la surface de la Terre après un désastre nucléaire. Des équipes embarquent pour entretenir les écosystèmes mis sous verre, comme à bord du Valley Forge, où Freeman s’occupe d’une forêt subtropicale. Celle-ci est plus précisément désignée comme Bahia Honda, du nom d’un archipel corallien des Florida Keys ; d’autres vaisseaux transportent des dômes aux désignations évocatrices – Sequoia, Yellowstone, Acadia, Mojave... Autant de parcs naturels américains qui végètent dans ces cargos miniatures. Mais les plantes et les astronautes ne partagent pas le même destin : à la fin de la mission, les hommes sont certains de pouvoir rejoindre leurs familles restées sur une Terre « sans maladie, sans pauvreté, sans chômage ». La flore en revanche risque de ne pas pouvoir se réinstaller dans ce monde où l’humain et la technologie ont modelé une société qui ne laisse pas de place aux autres formes d’existants. Dès les premières scènes, deux modes de relation au vivant viennent s’entrechoquer : Marty, John et Andy traversent les couloirs à toute allure dans leurs voiturettes et terminent leur course au milieu des plantations de Freeman, qui s’étrangle à la vue des fleurs écrasées. La rupture est aussi sonore, car le bruit des moteurs et les cris des conducteurs perturbent l’atmosphère paisible du dôme. La vitesse mécanique vient violenter les activités botaniques de Freeman, et la distance irréconciliable entre ces deux modes de vie est ensuite montrée de manière évidente à travers le motif du melon.

Ici pas de combats intergalactiques ni de bras de fer avec une intelligence artificielle en roue libre : le héros est un botaniste qui arrose patiemment ses cucurbitacées et prépare des potages de céleri dans la cuisine avec vue sur le cosmos étoilé. Face à lui, les cubes de nourriture chimique des autres astronautes. Leurs plateaux-repas sont des matérialisations de la distance qui s’est créée entre les humains et le monde organique – ces aliments de synthèse ne sont d’ailleurs pas sans rappeler les tablettes de *Soylent Green*, *Blue*, *Red* distribuées dans *Soleil Vert* de Richard Fleischer, autre SF d’anticipation écologique sortie l’année suivante, en 1973. Pour Freeman, c’est le comble du désarroi : comment peut-on apprécier ces substituts informes et insipides ? Mais les fruits et légumes ne sont plus des denrées rares et recherchées, et le statut des végétaux se rapproche ici plutôt de celui des déchets. Lorsqu’un melon atterrit dans la voiturette d’un des astronautes, celui-ci le jette et s’amuse de le voir s’écraser dans un bruit sourd ; quand le botaniste s’assied à la table commune avec son fruit terreur, il doit essuyer les

remarques de ses voisins – « *Do you have to eat that stuff in here ? It stinks ?* ». L’un d’entre eux taquine Freeman et lui offre le bénéfice du doute : « *Maybe he knows something we don’t. Hey Lowell, give me a slice of that cantaloupe* ». Bruce Dern se met alors à raconter, dans un jeu un peu trop survolté, tout ce que le fruit évoque du temps passé : le botaniste s’agrippe à son melon devenu madeleine et fait le récit d’une Terre d’avant la catastrophe, un monde rempli de vallées, de plaines et de plantes, d’odeurs et de couleurs. « *It calls back a time* ». Rythmée par des dialogues assez démonstratifs, la scène du melon exprime cependant bien la manière dont les plantes, perçues comme inutiles et peu ragoûtantes, sont devenues des passagers non désirés à bord du vaisseau censé les protéger. Il faut noter que Trumbull a retravaillé le scénario de Cimino, auquel ont également participé Steven Bochco (*Hill Street Blues* [1981-1987], *NYPD Blue* [1993-2005]) et Deric Washburn (co-scénariste du *Voyage au bout de l’enfer*, 1978), afin de centrer la trame sur la relation de Freeman avec la forêt spatiale. Les autres versions utilisaient le vaisseau végétal comme décor pour un premier contact avec une forme de vie extraterrestre ; le récit final n’est pas tourné vers un ailleurs inconnu et fantasmé mais suit le rêve d’un retour à la biodiversité terrestre. Si le film s’inscrit dans un futur post-apocalyptique, il ne déploie par ailleurs aucune fascination pour l’imagerie d’un effondrement écologique planétaire dont le vaisseau constitue un écho. La situation terrestre n’est jamais montrée de manière directe, et ce récit d’une nature en huis clos suit au contraire le regard déterminé de Freeman vers les miettes d’une possible reconstruction.

LES SOUCIS DE L’HOMME DANS LA LUNE

On découvre d’abord le microcosme forestier dans une suite de très gros plans au ras du sol. Les plantes ne poussent pas seules, elles abritent insectes et animaux : la caméra de Trumbull ne compartimente pas les différentes formes du vivant mais au contraire les associe au sein d’un même écosystème. C’est là toute l’originalité du récit, qui ne raconte pas l’histoire de scientifiques en train de sauvegarder des espèces végétales isolées dans des bocal à la mode naturaliste occidentale, et n’embarque pas non plus le spectateur dans une arche de Noé animale d’où disparaît toute relation entre les êtres et leur environnement. Là où l’intérêt pour la faune fait souvent du végétal un fond vert inerte voire invisible, Trumbull propose un espace où l’ensemble importe plus que l’espèce. Freeman « l’homme libre » est d’emblée caractérisé comme l’un des habitants de cet univers luxuriant : un Bruce Dern chevelu émerge de la rivière et fait des longueurs sous les yeux

des lapins qui avancent sur les berges gazonnantes. En 1972, le mouvement hippie commence à s'essouffler aux États-Unis après l'arrêt des conscriptions militaires pour la guerre du Viêt Nam, mais l'année 1970 avait déjà vu apparaître plusieurs nouvelles formes de revendication écologique – le premier Jour des Droits Environnementaux, le Jour de la Terre... La sortie de *Silent Running* s'inscrit dans le contexte de ces événements collectifs organisés en réaction à la pollution, la surpopulation et la technologisation de la société américaine. Surnommé Face-de-Fleur (*Flower Face*) par ses coéquipiers, Freeman a tout du hippie idéaliste déçu et incompris, jusqu'à la bande son chantée par Joan Baez qui l'accompagne dans ses promenades bucoliques : « *Earth between my toes and a flower in my hair, that's what I was wearing when we lay among the ferns* »...

Ces mélodies pastorales ajoutent au côté presque parodique du naïf personnage amoureux de la nature. Mais quelque chose pèse sur lui : une inquiétude, un souci profond de ne pas réussir à protéger la forêt qui lui a été confiée. Le rapport à l'environnement représenté ici a tout à voir avec le mythe américain d'une nature originelle sauvage et pure – une innocence que l'humain, pensé comme le seul être doté d'une conscience morale, a la responsabilité de protéger. L'inquiétude de Freeman se transforme peu à peu en rage incrédule lorsque le vaisseau reçoit l'ordre de détruire les dômes pour reprendre des activités commerciales. Le projet de sauvegarde écologique est abandonné, et les astronautes insouciantes se réjouissent de pouvoir enfin rentrer chez eux : pourquoi laisser aux forêts le temps de se régénérer si elles n'ont plus d'utilité dans la nouvelle société terrestre ? Mais Freeman ne reconnaît pas de foyer en dehors de l'écosystème maintenu artificiellement à bord du Valley Forge. Alors qu'il observe les géodes végétales disparaître les unes après les autres dans une suite d'explosions nucléaires évoquant l'anxiété atomique de la Guerre Froide, le botaniste d'abord apathique prend une décision radicale. Une loi du Talion se dessine ; campé devant l'entrée de la forêt, Freeman passe de la figure du hippie vapoureux dans sa tige blanche messianique à celle de l'*eco-warrior* désespéré. La serre subtropicale devient en quelque sorte sa zone à défendre, et il apparaît de plus en plus clairement qu'elle ne pourra pas survivre tant que les autres hommes resteront aux commandes du vaisseau.

La scène du meurtre des astronautes occupe une place particulière dans le film. Elle advient après une montée en tension teintée d'optimisme et signe le passage du récit vers un rythme plus lent, plus introspectif. Le seul combat filmé par Trumbull est celui qui se joue entre Freeman et Andy, son coéquipier le moins borné et caricatural, celui qui avait demandé une

part de melon-madeleine. Les autres sont expédiés dans le cosmos sans plus de cérémonie et finissent par exploser comme les serres qu'ils ont condamnées. Les deux hommes luttent dans la terre à coups de pelles et de poings au milieu de plantes aux couleurs chatoyantes, jusqu'à ce que Freeman finisse par étrangler l'astronaute en costume rouge. Son regard prend des airs illuminés lorsqu'il se penche en contre-plongée rapprochée et murmure vers la caméra – qui a pour quelques instants adopté la place du mort – « *You can't blow up this forest* ». Est-ce un hasard si le meurtre a lieu au milieu de fleurs qui portent le nom de *Souci* ? Sans doute, car *Calendula officinalis* s'appelle en anglais *common marigold*. Il est intéressant que cette dénomination anglophone générale désigne aussi un autre genre de plantes herbacées, les *Tagetes*, que l'on retrouve en 1972 à l'affiche du film de Paul Newman *The Influence of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds* – une variété au nom nébuleux qui pourrait être traduit par « les Soucis de l'homme dans la lune¹ ». *Tagetes erecta*, la rose d'Inde, est par ailleurs la fleur utilisée au Mexique pour célébrer le Jour des Morts. Aux côtés des soucis orangés, marguerites et pétunias se font les témoins d'un crime qui bafoue la forêt ; *le space botanist* endosse cette fois complètement l'iconographie biblique qui le suivait de près. Devenu meurtrier pour protéger un paradis terrestre mis en bocal, il lance le vaisseau dans une errance sans signal (*silent running* signifie qu'il n'y a plus de communication), un exil en dérive cosmique. Le seul dôme à avoir pu être sauvé a bien des airs d'arche interplanétaire, mais les espèces y sont mélangées pour former un ensemble interspécifique embrouillé, et Noé est un criminel instable qui sombre peu à peu dans la dépression.

WASTELAND ET WILDERNESS : CE QUE PEUT UNE FORÊT

Après son crime, Freeman n'ose d'abord plus retourner dans la forêt marquée par cet acte. Le film oscille sans cesse entre deux représentations de la nature opposées mais complémentaires : la Terre est un immense *wasteland*, une étendue aride rendue stérile par les activités humaines. De cette zone désolée se sont échappés quelques fragments de *wilderness*. Le *wasteland* est caractérisé par l'absence de voix non-humaines, ce silence à double sens qui donne son titre au film – s'agit-il du signal coupé du vaisseau, ou des sons de la forêt qui se taisent peu à peu ? La formule *silent running* fait écho au livre *Silent Spring* de la biologiste Rachel Carson. Cette enquête critique sur effets de la pollution a provoqué une prise de conscience de la société amé-

1 L'espèce utilisée dans le film de Paul Newman est *Tagetes patula*, qui porte en français le nom d'œillet d'Inde.

ricaine et a contribué au lancement des mouvements écologiques des années soixante et soixante-dix. L'univers muet du *wasteland* est un espace cher à la science-fiction américaine, qui explore différentes réactions possibles : *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) invitait par exemple à partir sans se retourner. Les habitants de ce qui est décrit comme une *foul Earth*, une Terre sale, polluée, fétide, ont ici créé les serres spatiales pour permettre à une flore et faune sauvages de se reconstituer, dans l'espoir qu'elles pourront ensuite se réinstaller sur leur planète d'origine. Ces capsules de *wilderness* portent les noms de grands parcs nationaux américains, matérialisations territoriales d'une nature considérée comme pure et primitive précisément parce qu'elle est préservée des activités humaines. L'absence d'hommes, ou du moins l'absence de leur marque dans le paysage, est un critère fondateur du *Wilderness Act* de 1964 pour définir légalement des zones de vie sauvage ; la même année, le *National Wilderness Preservation System* est mis en place pour gérer 37 000 km² de forêts fédérales protégées². *Silent Running* véhicule le thème fondateur de la *wilderness* américaine tout autant que la menace du *wasteland* qui pèse sur elle : lorsque la forêt du Valley Forge se meurt, Freeman cherche désespérément à identifier ce qui transforme le paysage subtropical luxuriant en désert jonché de feuilles mortes. Il y a d'ailleurs quelque chose de l'antihéros westernien dans ce personnage de criminel idéaliste retranché dans sa solitude après avoir combattu l'*establishment* et enfreint les lois humaines pour protéger des rêves américains – on peut reconnaître dans ce botaniste désespéré quelques figures récurrentes du cinéma de Cimino. L'acte irréversible de Freeman a-t-il pu marquer, entacher la forêt au point de la transformer de *wilderness* en *wasteland* ?

Rien de tel n'est indiqué dans le récit, qui résout la maladie des plantes par l'utilisation de lampes solaires pour pallier au manque de rayonnement dans cette zone du cosmos. Mais la culpabilité du personnage se diffuse dans toute la seconde partie du film : Freeman fouille au microscope des feuilles striées de vaisseaux rouge sang pour comprendre *ce qui ne va plus*. L'anthropologue Nastassja Martin a bien montré le problème de la pensée de la pureté au cœur de la *wilderness*, qui sépare l'humain et la nature dans une dichotomie propre au monde occidental moderne³. Si les *wasteland* forment la preuve à ciel ouvert d'une exploitation insoutenable de la terre

2 En 2019, il existait 803 réserves sauvages (wilderness area) couvrant 450 691 km² aux États-Unis (Congressional Research Service, Wilderness: Overview, Management, and Statistics, mis en ligne le 24 juillet 2019, URL : <https://fas.org/sfp/crs/misc/RL31447.pdf>).

3 Nastassja Martin, *Les âmes sauvages*, 2016, Paris, La Découverte, p. 39-63.

par les hommes, la sanctuarisation des espaces de *wilderness* les détache d'un monde « éco-humain » – la délimitation des parcs naturels américains s'étant faite au détriment des populations autochtones locales. Seul le système occidental se fonde sur une représentation de la Nature dans son extériorité, en tant qu'objet distinct et fini ; *wasteland* et *wilderness*, exploitation et protection, sont deux effets de cette pensée de la distance. *Silent Running* est construit dans la tradition environnementaliste américaine et perpétue d'une certaine manière ce fantasme d'une nature sauvage et pure ; en même temps, la relation qui se tisse entre Freeman et la forêt laisse poindre quelques variations sur ce thème. On voit bien que la solution des serres n'est pas considérée par le personnage comme idéale ou même viable à long terme, puisque celui-ci les qualifie « d'enclos condamnés » (*doomed enclosures*). Son but est justement de *réduire la distance*, de retourner vers la Terre pour y déverser ces réserves de biodiversité et les laisser se diffuser partout – « *It's not too late* », quoi qu'en disent ses supérieurs. Cela apparaît clairement dans un champ-contrechamp en caméra portée qui montre le botaniste courir dans les couloirs du vaisseau, le regard dans le vague : en face de lui une forêt bel et bien terrestre se déploie comme un mirage. Ce sont les seuls plans réalisés en extérieur, ils ont l'instabilité tremblotante du projet échafaudé par Freeman.

Si le décor sphérique de la serre évoque une nature sous cloche déshumanisée, le film raconte pourtant l'histoire d'un homme qui vit en connivence avec la forêt. En plus d'arroser et soigner les végétaux, Freeman plante, pique et repique, arrose et cueille : entre le rapport d'exploitation et celui de sacralisation, on voit s'aménager une petite communauté forestière dans laquelle le botaniste trouve sa place. Une scène le montre même planter un arbre en compagnie de deux robots pleins de bonnes intentions (mais qui n'ont pas vraiment la main verte). Il y a une vraie pensée du collectif dans ce film : Trumbull façonne une figure d'*eco-warrior* solitaire pour mieux lui faire prendre conscience de son incapacité à mener seul sa mission. Le geste botanique devient une action commune, une sorte de collaboration écologique à deux mains et quelques pinces métalliques : « *I think that the three of us together, as a team, we can manage okay* ». Les robots occupent un rôle important dans le récit et permettent de sortir de l'opposition un peu simpliste du tout naturel contre le tout technologique – c'est finalement le robot Dewey qui restera pour s'assurer du bien-être de la forêt après le suicide de Freeman lorsque ses supérieurs finissent par le localiser. Cinq ans avant la sortie de *Star Wars* (George Lucas, 1977), on peut voir dans ces sortes de droïdes cubiques, non anthropomorphes et dénués de parole

mais sensibles et attachants, une première espèce qui évoluera en forme de R2D2 : Lucas s'est montré très intrigué par ces robots, et Trumbull lui a conseillé plusieurs membres de l'équipe technique de *Silent Running* pour réaliser les effets spéciaux de la saga. Freeman se lie autant aux droïdes qu'aux melons du potager, car l'attachement semble être son mode d'interaction privilégié. Ultra-sensible, il ne parvient pas à se remettre de son crime écolo et voit ses anciens coéquipiers apparaître dans des flash fantômes. Le seul remède se trouve finalement dans l'acte botanique, que l'on retrouve d'ailleurs sur l'affiche originale de *Silent Running*, et que Freeman confie au robot Dewey : le botaniste détache son vaisseau de la serre et le fait exploser pour que ses supérieurs ne parviennent pas à mettre la main sur la dernière forêt restante. Le film se clôt sur l'image du dôme végétal qui part à la dérive dans le cosmos : de quelle manière va évoluer cet organisme perdu dans l'espace-temps ? Comme l'écrivait récemment le philosophe Baptiste Morizot, « nul ne sait en vérité ce que peut une forêt⁴ ».

RECYCLAGE SF

Cette dernière scène est une composition autour du mythe de la frontière qui occupe tout le film. Thématique centrale de la science-fiction comme du western, la frontière n'est pas ici une fin en soi : ce qui intéresse Trumbull est plutôt l'errance que la conquête. Il commence à imaginer un vaisseau à la dérive sur le tournage de *2001, l'Odyssée de l'espace*, alors qu'il planche sur les effets spéciaux de la dernière séquence du film – *the stargate sequence*, la porte des étoiles, censée montrer le cosmonaute David Bowman traverser un portail spatio-temporel pour se rendre sur Saturne. Mais Kubrick craint de ne pas parvenir à une représentation correcte des anneaux de la planète dans la limite du temps de production, et la destination est changée pour Jupiter⁵. L'idée continue cependant de travailler Trumbull qui en fait le cadre de *Silent Running* : décor plus que destination, Saturne aide le héros à se cacher des vaisseaux qui le recherchent. Le film n'adhère pas au fantasme de la conquête cosmique qui occupe l'imaginaire américain à l'époque de sa sortie (en 1972, la course à l'espace fait toujours rage entre les États-Unis et l'URSS, et la sonde Pioneer devient cette année-là la première mission

4 Baptiste Morizot, « Raviver les braises du vivant », mis en ligne le 15 juillet 2019, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02183915/document>.

5 Ces éléments de tournage sont expliqués dans différents entretiens avec Trumbull ainsi que dans le making of de *Silent Running* et le documentaire *Trumbull Land* de Grégory Wallet (2018).

à quitter le système solaire interne). Freeman ne cherche pas à repousser les frontières spatiales, plutôt à rebrousser chemin : c'est le côté connu qui l'intéresse, cette Terre qu'il observe avec fascination au télescope. Les dernières images mélancoliques sur la serre bleutée voguant à vue dans le vide intersidéral, débris terrestre sous perfusion, ne véhiculent pas vraiment l'idée d'une grande aventure exploratoire.

La séquence de la porte des étoiles de *2001*, également appelée *To Jupiter and Beyond the Infinite*, trouve un écho direct dans la scène des anneaux de Saturne de *Silent Running* – cette dernière est une variation sur le même modèle, une sorte de *remake* furtif. Trumbull continue d'élaborer les images de Saturne après la fin de la production de Kubrick et ajuste l'idée originale au scénario de son propre film : pour atteindre la face cachée de la planète et se tenir à l'abri des regards, Freeman doit parvenir à traverser ses anneaux. La grande frontière du film, de la lumière vers l'ombre, ne vise pas à explorer mais à stagner. C'est d'ailleurs ce manque de lumière qui causera finalement la maladie de la forêt. La construction des deux séquences est similaire, mais les effets de *Silent Running* n'ont à l'évidence pas bénéficié des mêmes conditions de réalisation que ceux de *2001* – le procédé photographique du slit-scan, adapté pour le cinéma par Trumbull afin d'obtenir l'effet kaléidoscopique du voyage vers Jupiter, a demandé la construction d'une machine sur mesure et nécessitait de nombreuses heures de manipulation pour quelques secondes d'image. Sans la machine psychédélique, la réalisation de Kubrick et l'équipe de *2001*, reste la volonté de représenter les matières cosmiques dans toute leur abstraction : Trumbull focalise sa mise en scène sur les vents de Saturne, sortes de nuages colorés et lumineux qui violentent le vaisseau. Les anneaux sont représentés comme une tempête multicolore et brumeuse, à l'opposé de l'univers géométrique de *l'Odyssée*. C'est un peu comme si le cosmonaute Bowman, au cours de sa traversée, s'était glissé dans une autre dimension spatio-temporelle et avait atterri dans un univers plus *cheap* et moins maîtrisé. Trumbull rejoue en fait sa propre fascination pour une séquence qui, selon ses propres mots, a complètement bouleversé sa vision du cinéma.

Les repérages saturniens de Trumbull pour *2001* ne sont pas les seuls éléments recyclés de *Silent Running*. Le film fait partie d'une expérience de production menée par Universal après le succès d'*Easy Rider* en 1969 : on connaît la manière dont le *road-movie* indépendant de Dennis Hopper a bousculé le système des studios et signé la naissance du Nouvel Hollywood. Sur ce nouveau modèle de film fauché, Universal décide de lancer quelques œuvres à petit budget sans intervention des producteurs sur le casting,

le scénario ou le *final cut*. Avec moins d'un dixième du budget de 2001, l'équipe de *Silent Running* fabrique une science-fiction de bric et de broc (toute proportion gardée) en marge des grands circuits hollywoodiens. La location d'un studio pour réaliser les scènes d'intérieur du vaisseau étant trop coûteuse, le film est tourné en grande partie dans un porte avion destiné à la casse, l'USS Valley Forge, qui donne son nom au cargo fictif. Ce navire métamorphosé en transporteur végétalisé sillonnant le cosmos sur les aires de Joan Baez a en réalité servi lors des guerres de Corée et du Viêt Nam : ironie du sort, c'est un véritable vestige des conflits américains, un vaisseau fantôme des destructions terriennes que les acteurs arpentent comme leurs personnages. Le Valley Forge est détruit quelque mois après la fin du tournage. La forêt devait quant à elle être filmée dans de véritables jardins botaniques, le Mitchell Park Horticultural Conservatory dans le Wisconsin ; mais l'entreprise s'avère compliquée et les contraintes budgétaires poussent Trumbull à recréer le décor tropical de toutes pièces dans un hangar de la banlieue de Los Angeles, sous le nez des grands studios – ce qui donne son allure en toc à la forêt spatiale. Cette production toute en débrouille et trucages est aussi une première expérience pour plusieurs membres de l'équipe, jusqu'à Trumbull qui n'avait pas prévu de réaliser le film lui-même. De cela découle une esthétique du recyclage, un style série B que Kubrick voulait à tout prix éviter pour son *Odyssée*. Cette maladresse diffuse n'a cependant pas empêché le film d'acquiescer a posteriori un statut de SF culte aux frontières du nanar. Pour la sortie, Universal a tablé sur une communication par bouche à oreille sans aucune stratégie de diffusion, afin de tester la capacité du film à générer du profit de la même manière qu'*Easy Rider*. *Silent Running* visait le public antisystème et contestataire du road-movie de Hopper, mais son atmosphère éco-dépressive n'a pas convaincu les spectateurs. Après l'échec du film, Trumbull laisse de côté ses idées de réalisation et continue son travail sur les effets spéciaux avec *Rencontres du troisième type* (Steven Spielberg, 1977) et *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) ; le succès de ces productions lui permet d'envisager de nouvelles expérimentations visuelles, mises en œuvre dans son second film, *Brainstorm*, en 1983. Mais il continue en réalité d'explorer les pistes qui l'obsèdent depuis la séquence de la porte des étoiles en 1968. Les plans du voyage vers Jupiter sont caractérisés par une vue complètement immersive où la caméra se substitue au regard halluciné du cosmonaute pour montrer l'invisible, l'inimaginable, le transcendant. Trumbull reviendra toujours vers ce fantasme d'une image en adhésion totale avec d'autres formes de vision : c'est cette bascule des points de vue qui compose ce qu'il appelle les *autres territoires à explorer du cinéma*.

L'EFFET ORGANIQUE

Lorsque Baptiste Morizot écrit « nul ne sait en vérité ce que peut une forêt », il évoque le fait qu'aucun regard humain ne s'est glissé dans ces écosystèmes de manière assez discrète et prolongée pour comprendre « ce que le vivant trame dans notre dos ». La présence humaine se manifeste au contraire par son interventionnisme et son empressement. Ces réflexions accompagnent un texte en défense des foyers de libre évolution, récent projet écologique qui revêt quelques similitudes avec la sphère forestière de *Silent Running* : il s'agit d'une acquisition foncière de parcelles de forêts françaises par des associations à but non lucratif dans le but de laisser ces espaces se développer selon leurs propres lois, sans exploitation humaine. L'idée n'est pas d'isoler des zones de *wilderness* sous cloche, plutôt de détourner l'institution capitaliste de la propriété privée pour tenter d'autres formes de relation avec le vivant. Ici pas de dôme mis sous clé, la biodiversité peut sortir pour se répandre ailleurs et les humains peuvent entrer à condition de ne pas adopter de rapports d'exploitation ou de comportements destructeurs – c'est quelque part le projet poursuivi par Freeman, même s'il ne parvient pas à renvoyer le foyer forestier vers la Terre pour le laisser se diffuser sur sa surface désertée. Cette libre circulation permet d'ouvrir d'autres possibilités d'interaction entre humains et non-humains : Morizot propose en effet d'envisager la crise écologique actuelle comme une crise de nos relations au vivant, une crise de la sensibilité. Dans un texte co-écrit avec Estelle Zhong Mengual⁶, les chercheurs font la généalogie de l'esthétique environnementale occidentale afin de comprendre pourquoi « on n'y voit rien ». Le véritable point de rupture se situe selon eux dans le *style d'attention* que l'on dirige vers les milieux vivants : le regard occidental, façonné par le modèle pictural normé et aplati du paysage, est construit sur une pensée de la distance. Or « pour protéger quelque chose, on est voués à voir le monde depuis le point de vue de ce qu'on veut protéger. Car on ne protège une forêt qu'en protégeant son monde, et on ne comprend son monde qu'en saisissant le temps et l'espace suivant la perspective propre de cette forme de vie. Suivant sa manière de façonner son espace-temps. Protéger quelque chose vraiment, c'est le protéger de son point de vue. C'est protéger son point de vue ».

6 Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, « L'illisibilité du paysage : Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité », in : Nouvelle Revue d'Esthétique, vol. 2 (22), 2018, pp. 87-96.

On peut d’une certaine manière ramener la question de l’écologie des images à celle du style d’attention. Dès les premiers plans de *Silent Running*, le désir d’entrer dans des points de vue non humains se manifeste par l’observation attentive des formes vivantes qui composent le sol. La caméra n’est pas immobile mais avance au rythme d’un escargot, s’arrête au détour du regard d’une tortue et s’approche jusqu’à transformer les formes florales en textures ; le même geste est fait en direction des robots, dont le point de vue est signalé par une image teintée de bleue. *Brainstorm* tout entier est occupé par cette curiosité des perspectives, et si le film montre une certaine fascination pour la technologie, il s’agit de techniques au service du vivant – que voit-on dans le regard de Christopher Walken lorsque la machine qu’il porte pénètre le point de vue d’un chimpanzé de laboratoire ? Pour Trumbull, les frontières à dépasser semblent être celles qui permettent de plonger la caméra dans les mondes multiples composant notre milieu. Ces jeux d’échelles et de perspectives sont au cœur de sa méthode et des techniques cinématographiques qu’il a inventées : c’est ce qu’il appelle l’effet organique. Malgré sa passion pour l’immersion et les dispositifs de cinéma-spectacle « plus grand plus fort », Trumbull n’est pas fêru d’images de synthèse – mais il ne s’agit pas d’un duel entre le 100 % organique et le 100 % synthétique, plutôt d’un dialogue intrigué. Pour *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011), ses expérimentations se concentrent sur des liquides colorés et la manière dont leurs mouvements et entrelacements peuvent évoquer des images cosmiques. Cette mécanique des fluides est mêlée à des créations digitales pour figurer un voyage dans l’évolution terrestre vécu depuis un fourmillement de perspectives. Ce n’est pas un hasard si Malick et Kubrick se rejoignent dans les tests esthétiques de Trumbull : ces deux cinéastes prêtent une attention toute particulière à l’organique, le premier dans sa quête de pureté et d’équilibre propre à l’essence vitale, le second dans son enquête minutieuse sur les impuretés qui déséquilibrent le système. Pour Trumbull, le but de l’effet organique est aussi de créer des circonstances, un contexte propice à ce que quelque chose d’imprévu se produise – ces attitudes insoupçonnées du vivant qui n’adviennent pas par la synthèse. Face aux images qui se forment sous ses yeux, le technicien de cinéma, tout comme le spectateur, peut alors reprendre sa place de « mammifère enchanté⁷ » parmi les autres vivants.

7 Formule enchanteuse de Morizot.

LE DERNIER HOMME, LE DERNIER ACTEUR

PAR JEAN-MARIE SAMOCKI

À quoi pourrait ressembler le dernier homme ? Dans les pages d’ouverture du roman qu’elle a intitulé *Oryx & Crake* et que l’éditeur français a justement rebaptisé *Le dernier homme*, Margaret Atwood en a proposé une description simple. Les survivants d’une épidémie foudroyante qui a décimé l’humanité en quelques mois se répartissent en deux espèces. Celui qui se fait appeler Snowman appartient encore à l’humanité, comme une relique de ce à quoi ressemblaient les hommes, tenant de Robinson Crusoe (l’homme abandonné) et du yéti (le spécimen unique) ; les enfants étranges qui le divinisent sont tous beaux, aux yeux verts, à la peau monochrome et calleuse. Ils ont été créés artificiellement par un biologiste fou, conçus pour être pacifique, se nourrissant exclusivement d’herbes et de feuilles crues. Dans son étude du roman d’Atwood, Jean-Paul Engélibert¹, en cherchant à promouvoir le terme de « post-humanité », a précisément montré comme l’auteur canadienne a fait ressurgir au sein de ces enfants une humanité que leur inventeur leur avait interdite en leur supprimant toute relation au père et en leur refusant passé et héritage. Pour Atwood, c’est un échec : une « post-humanité » ne peut pas faire l’économie d’une pensée du passé. Ses êtres nouveaux s’inventent des mythes, se trouvent un langage, élaborent

1 Jean-Paul Engélibert, « L’éloge post-humain des humanités. *Oryx & Crake* de Margaret Atwood et les fictions de l’homme fabriqué depuis R.U.R. », in : *Revue de littérature comparée*, n° 332, 2009, p. 459-470.

des récits qui forment une mémoire. Les enfants génétiquement modifiés se réinventent même de leur propre chef un père alors même qu'ils avaient été conçus pour pouvoir vivre sans. La fiction de l'homme nouveau ne se sépare pas de celle du dernier homme : inventer ce qui succède à l'homme revient à inventer le corps obsolescent à laquelle il finira par ressembler ou la figure paternelle d'une nouvelle génération.

CHARLTON HESTON, EDWARD G. ROBINSON ET LE DERNIER HOMME : *SOYLENT GREEN*

Atwood n'a pas inventé cette représentation du dernier homme : elle adapte à la société du début du 21^e siècle un schéma narratif très ancien, dont l'un des canons a été institué par Aldous Huxley. Le cinéma a souvent conservé ce schéma d'une opposition entre le spécimen d'une race déchue et la horde d'une espèce nouvelle, plus ou moins effrayante. Au tournant des années 1960 et 1970, ce dernier homme, pour trois films cruciaux, avait même un seul visage, celui de Charlton Heston. *Planet of the Apes* (*La Planète des singes*, Franklin J. Schaffner, 1968), *The Omega Man* (*Le Survivant*, Boris Sagal, 1971), *Soylent Green* (*Soleil Vert*, Richard Fleischer, 1973) : dans ces trois films, Heston reconduit un même type de personnage, qui doit faire face à ce qu'est devenue l'espèce humaine. Tout en incarnant l'état résiduel de ladite espèce, concurrencée et remplacée par d'autres, il sait faire croire à la ténacité exceptionnelle de l'être humain, capable encore de faire face à ce qui le ruine et le nie. Il fusionne deux archétypes : Robinson et le yéti. À chaque fois, il incarne une résistance : celle d'un idéal héroïque dans un monde post-humain (pour Schaffner et pour Sagal), celle de la conscience dans un monde qui a sombré du côté de l'amoralité (pour Fleischer). Son volontarisme et sa tension héroïque le poussent à chercher à comprendre pourquoi il ne reste plus qu'un seul homme comme lui. Loin de se limiter à l'exercice de la puissance, le personnage hestonien est celui qui révèle les causes de la catastrophe mais il est déjà hanté par son impuissance à changer le cours de l'histoire. Les personnages qu'il incarne ne sauvent pas ; ils révèlent, se sacrifient, cherchent à disparaître avec panache ou à survivre avec grandeur.

SI Charlton Heston arrive souvent à unifier la force et une résignation crépusculaire, propre au survivant ou au revenant, c'est certainement parce que chacun de ses gestes fait surgir le fantôme d'une autre de ses interprétations : celle du centurion Ben-Hur pour William Wyler, en 1959. Chaque apparition de Heston, dans un univers en quête de sa destruction, rappelle la chute de l'Empire romain (dans une scène de *The Omega Man*, le visage

de l'acteur est mis en coprésence avec un buste antique). Il introduit au cœur de la science-fiction le spectre de la chute de Rome et annonce déjà une Terre fantastique hantée par la chute de l'Empire humain. Le fantôme de Ben Hur est transporté dans les ruines du monde moderne où les derniers êtres humains (ou ce qu'il en reste) se dévorent entre eux (ce qui est montré littéralement dans les films de Sagal et de Fleischer – variations sur des mutations de la prédation et sur le cannibalisme).

Charlton Heston est le dernier homme, mais il n'est pas le vieillard. Lorsqu'il a incarné les rôles de ces trois films, il avait entre quarante-cinq et cinquante ans et cela faisait déjà dix ans qu'il avait joué le rôle de Ben-Hur. Cependant, l'acteur assume son vieillissement ; il l'utilise même en rendant ses personnages plus agressifs, comme s'ils effectuaient le dernier acte de violence dont ils étaient capables. La force hestonienne, dans ces films, s'accompagne aussi de la conscience de son implacable affaissement. Son corps devient le dernier vestige d'un monde qui a succombé à son écroulement généralisé. À la fin de *Planet of the Apes*, l'attitude du cowboy, conquérant sur son cheval, puis désespéré devant l'épave de la Statue de la Liberté, est caractéristique du double mouvement de son jeu, entre port altier et vulnérabilité soudaine. C'est dans *Soylent Green* que Richard Fleischer porte cette caractéristique à son paroxysme en inventant une relation affective entre le détective Thorn joué par Heston et le vieux Sol Roth, interprété par Edward G. Robinson, méconnaissable, qui a perdu cette élégance racée et violente qui était sa marque chez Fritz Lang et Orson Welles.

Autour de Heston, meurent les derniers survivants du Hollywood des années Quarante, à travers la présence de Joseph Cotten (dont le personnage est assassiné dès sa première apparition) mais aussi celle, plus discrète mais extrêmement marquante, de Celia Lovsky, dans le rôle de la vieille dame qui révèle à Sol Roth le fin mot de l'histoire dans une bibliothèque que plus personne ne fréquente. Lovsky a été mariée à Peter Lorre dans les années Trente et a joué des petits rôles pour Fritz Lang. Son face-à-face final et énigmatique avec Robinson correspond à un retournement narratif essentiel : Roth, apprenant la vérité qu'il recherchait, va chercher non à la dire mais au contraire à mourir, se désolidarisant définitivement d'un monde qui n'est plus le sien. Aux côtés de Heston dont chaque geste témoigne d'une hargne à exister, Fleischer place un vieillard (qui était déjà malade durant le tournage et meurt quelques mois après) dont le destin est non seulement de consentir à disparaître, mais de faire du moment de la mort l'instant sublime de sa présence gestuelle.

Le dernier acteur comme dernier homme: c'est davantage le privilège de Robinson que celui de Heston. Par cette alliance entre deux âges d'Hollywood, comme entre deux âges de la vie d'homme, Richard Fleischer touche juste. Avec cruauté, il cherche à fixer dans l'image le tremblement du temps qui déforme et affaiblit les corps: il montre l'homme fort se blesser, s'effondrer et l'homme faible ressembler à un relique glorieuse mais incompréhensible. La séquence finale du suicide de Robinson est une «enclave utopique²» tout autant qu'une offrande. Les images de nature reconstruite deviennent un paradis artificiel, dérisoire, pour celui dont il ne restera plus rien. Les projections de ces images d'un temps révolu sur les murs de la salle où Roth attend de mourir donnent au tombeau de Robinson l'aspect immatériel d'un cocon de cinéma où le corps du vieillard paraît encore s'amoin-drir davantage. Le dernier état du corps de Robinson est toujours distinct des images qui sont projetées tout autour de lui: il y a là comme le fantasme d'une régression dans un espace amniotique fait d'images soustraites au temps. Le dernier homme n'a droit qu'à de vagues reflets platoniciens d'un monde dont l'existence même est devenue suspecte. Mais il peut encore s'engloutir dans le spectacle pour y mourir, retrouvant ce dont le passage du temps l'avait séparé: l'illusion de faire monde avec un corps originaire.

Ce serait peut-être cela, une écologie du corps de l'acteur: la manière dont l'image ramène au monde du vivant le flétrissement biologique de son corps. La fiction devient secondaire devant la vie de l'acteur et sa mémoire. Trois films permettent de poursuivre cette réflexion en reliant la présence du dernier corps de l'acteur à un monde dont la dimension sublime est sur le point de disparaître. Celui-ci devient ainsi gardien et contemplateur de ce que son corps lui a permis d'être et du monde que ses gestes ont créé: vulnérable jusqu'au martyr, démiurge et défait. En filmant ce qui reste de la star, les réalisateurs prennent en charge ce qui reste d'une idée hollywoodienne de l'homme et du cosmos qu'il traverse. Ce ne sont pas des films fantastiques ou des films de science-fiction, pourtant une dimension testamentaire s'articule toujours à une rêverie sur un monde d'après l'homme ou d'après la conscience de la finitude de son espèce. L'acteur y oscille entre le déchet et le ressuscité, et ce sont ces oscillations qui finissent par le constituer dans l'image.

The Old man and the Sea (John Sturges, 1958), *The Green Horizon* (Susumu Hani, 1981), *All is Lost* (J.C. Chandor, 2013). Dans chaque cas,

2 Selon les mots de Fredric Jameson, qui caractérisent la structure autarcique de l'utopie dans le texte fictionnel: cf. Fredric Jameson, *Archéologies du futur*, Paris, Max Milo, 2007, p. 37.

une star (Spencer Tracy, James Stewart, Robert Redford) montre ce qui reste de son corps dans la lumière plus ou moins rayonnante des traces de son passé. Le seul qui se place résolument du côté du monde et de la promesse (et non de la nostalgie) est celui de Susumu Hani: contrairement à Sturges et Chandor, il n'a rien à voir avec l'industrie hollywoodienne et a même réalisé des pamphlets poétiques modernes, contemporains de ceux de Nagisa Oshima et Shohei Imamura. Ces trois films sont des élégies. Le film de Sturges est contemporain de *The Last Hurrah* (*La Dernière fanfare*, John Ford, 1958), dans lequel Tracy composait un maire perdu entre le passé et le présent, entre la campagne traditionnelle et sa mutation télévisuelle, entre conservation de soi et adieu au monde. Celui de Chandor donne l'occasion à Robert Redford de jouer une dernière fois les aventuriers laconiques, cherchant à survivre dans un monde hostile (*All is Lost* apparaît comme une réactualisation impossible du *Jeremiah Johnson* de Sidney Pollack, tourné en 1972, soit quarante ans auparavant). Quant au film de Hani, Stewart l'a tourné presque sans le vouloir: l'équipe de tournage l'a rencontré au Kenya et il a accepté de tourner quelques jours – son personnage paraît dès lors plus que périphérique, greffé arbitrairement sur une trame narrative qui n'était pas prête à l'accueillir.

L'ÉCLAT D'UN RAYONNEMENT RELIGIEUX: *THE OLD MAN AND THE SEA*

Adapté d'un récit d'Ernest Hemingway, le film de John Sturges suit la **partie de pêche** d'un vieil homme, la façon dont il vient à bout d'un espadon et dont il esquivé des requins menaçants. L'environnement est extrêmement simplifié: plan d'ensemble de Tracy sur une barque en prise de vues réelles, plan rapproché et utilisation de transparences dès qu'il fait un geste dans la barque, qu'il attaque ou qu'il surveille ses cannes. La mer devient un théâtre, la barque en est la scène, plus ou moins magnifiée par les lumières de l'arrière-plan. Aucun des deux animaux marins que le pêcheur combat n'existe réellement. L'espadon est le plus souvent situé hors-champ; quand il ne l'est pas, soit il est flouté (dans la profondeur de champ), soit il est réduit à des lambeaux de chair (quand les requins le mangent), soit l'artifice cinématographique est clairement exhibé (lorsque Tracy l'accroche à sa barque, on voit sa fausseté). Les requins, quant à eux, sont filmés sous l'eau et ne viennent jamais à la surface; la différence entre les régimes d'images est manifeste.

L'espadon et le requin relèvent de deux catégories différentes : le double et l'ennemi. Ils appartiennent au registre de la fable ou de l'épopée. Nous voyons moins le poisson que le dédoublement vacillant de l'image, le tremblement flouté de l'objet. Ce tremblement, d'ailleurs, ne correspond pas à un trouble de la vision du personnage mais à la nature même de l'objet, rêvé par le pêcheur, rivé à un fantasme. L'environnement est absorbé par la star. Il n'y a pas d'espace qui lui soit extérieur. Il n'existe que son émanation. La solidarité entre l'environnement et l'acteur est telle que tout ce qui engage l'acteur n'existe que sur la scène d'un fantasme que la mise en scène exhibe en tant que tel. L'espadon n'existe qu'en tant que prolongement du corps de Tracy, horizon gestuel et visuel. Il n'y a aucun plan sous-marin, aucune nageoire qui émergerait pour affirmer une nature duale divisée entre visible et invisible. L'espadon appartient absolument au monde de la suggestion, comme un agrandissement mythologique du corps humain de Tracy. L'espadon n'est pas simplement l'objet d'une quête par où il deviendrait le Moby Dick d'un simple pêcheur, son cachalot personnel, sa transfiguration idéale. En fait, il n'est pas séparé du pêcheur. Ils ne font qu'un : l'acteur lui donne naissance par sa façon de l'attendre et de projeter son regard au loin. L'espadon est sa part manquante. La mer n'est jamais représentée pour elle-même. Elle désigne moins l'infini qu'elle ne complète et ne corrige le corps humain.

Exemplairement, lorsque les requins se mettent à attaquer la barque, la victime ne sera pas le pêcheur mais l'espadon, comme une figurine expiatoire. Il n'arrive finalement rien au corps de Tracy, ni dans la fiction, ni dans la représentation, contrairement à ce dont le récit cherche à nous persuader. S'il paraît vulnérable ou diminué, c'est parce que les taches sur son vêtement s'élargissent comme un ensanglantement symbolique. Mais nul sang, nulle blessure, nulle amputation. C'est au contraire la chair de l'espadon qui est progressivement dévorée, évidée, au point qu'il ne reste plus que la queue et le squelette pour le figurer. Il lui arrive ce qui est infigurable pour le pêcheur. Ce dédoublement montre la relation que l'imagerie hollywoodienne construit entre le corps de l'homme et le corps de l'animal. Ce n'est pas tant qu'il est anthropomorphisé qu'il n'existe que comme une prothèse.

Le récit paraît glorifier l'action individuelle jusqu'au bout de la vie, alors même que le corps défaille, la pêche devenant une métaphore de la lutte et des puissances de la volonté. Mais cela n'est possible qu'en cherchant à faire de la star une substance et de perpétuer sa gloire en maintenant la représentation du corps de l'homme dans une invariabilité somme toute religieuse, en conjurant le devenir du vieillissement. Le poisson n'est qu'une excroissance, un poids surnuméraire, un corps second qui prend en charge

la violence, l'impuissance et la mort. La mer est dès lors le lieu parfait pour l'utopie d'une résurrection sans mort, d'une glorification continuelle de l'acteur qui évacue tout ce qui peut renvoyer à sa mort réelle. Le vieillissement de Tracy correspond en fait à une décision d'images qui ne se fonde que très peu sur son corps, et beaucoup sur l'éviction du monde extérieur. Son corps n'occupe jamais une position intermédiaire, entre le ciel et la mer, ou entre Dieu et l'animal. Il est le point du plan où tout converge. Comment conserver l'image de la force et du rayonnement lorsque le corps se délite et qu'il ne peut plus occulter le spectacle de sa défaite ? Il s'agit de permettre à la star de continuer de rayonner tout en intégrant ce qui peut la mettre en danger ou rendre son rayonnement impur, blessé ou fragile.

Le film de John Sturges choisit la star contre le monde. On ne voit pas Tracy vieillir, on le voit même beaucoup moins que dans le film de Ford où son corps prenait en charge un triple effondrement (politique, symbolique, physiologique). Dans le film de Sturges, Tracy n'incarne pas non plus une idée de vieillard ; tous les éléments qui composent son corps servent finalement une représentation du saint plus que de l'homme. Alors que le moindre de ses gestes est censé témoigner de son appartenance à l'humanité dans tout ce qu'elle a de plus vulnérable et tenu, chaque image affirme une glorification sulpicienne du dernier désir.

Le choix de Tracy est judicieux : son corps trapu, ses manières robustes ne semblent pas rechercher la beauté ou l'admiration. Il paraît être du côté de la matière, de l'accident, du quotidien. L'héroïsme doit prendre sa place dans un récit de transformation alors que la mise en scène, dès les premiers clairs-obscur dans sa chambre, lorsqu'il cherche à dormir avant sa pêche, place déjà les éléments figuratifs d'une transsubstantiation. Les cheveux blancs et le chapeau sont filmés en clair-obscur de façon à se transformer en auréole. La main est prélevée en gros plan comme un ultime stigmat. Les positions du corps (agenouillé, allongé) deviennent des étapes spirituelles, mais dans cette spiritualisation du corps humain, l'univers extérieur a disparu, réduit à la position de squelette, comme la trace d'un désir dérisoire déjà enfui.

L'ÉPAVE DE LA STAR ET LE RÉENCHANTEMENT DU MONDE: *THE GREEN HORIZON*

The Green Horizon prend systématiquement le contre-pied figuratif du film de Sturges, renversant le paradigme fondamental au classicisme hollywoodien pour rechercher un monde que la star n'aurait pas absorbé ou

rejeté. Le scénario oppose la vie d'un monde sauvage filmé par des plans de documentaire animalier et l'arrivée d'un aviateur américain dont l'avion s'est écrasé, recueilli par une jeune femme, qui contient en elle toute l'innocence d'un monde que l'Occident n'a pas abâtardi. De façon étonnante, plus de la moitié du film est consacrée à des plans documentaires qui montrent l'équilibre de cet écosystème. La présence accidentelle de Stewart rend ce schéma plus complexe en introduisant un élément étranger. Il ne s'agit pas de profiter d'un acteur à la renommée internationale : Hani décentre le récit en plaçant dans le rôle d'un grand-père misanthrope un corps déjà connu et admiré, mais affaibli, attendant la mort. La vieille star contrebalance ce qui relève au fond d'une représentation du « bon sauvage ». La force du film est de faire d'elle non un intrus mais le révélateur d'un monde encore préservé. Celle-ci devient la conscience d'un monde élémentaire, et non plus sa mise en danger ou son éviction.

La présence de l'acteur fatigué soutient la nostalgie d'un monde sans l'homme. Alors que la mer était la surface de projection de la lumière de la star, la savane devient ici l'environnement primitif d'où la star émerge. Tracy ressuscite ; Stewart cherche à mourir définitivement – et de fait, ce film est l'un des seuls où il joue sa mort et cette rareté suffit à faire d'elle un événement visuel. Hani renverse les stéréotypes du rayonnement de la star, tel que Sturges, par exemple, a pu les perfectionner. D'abord il conteste l'équilibre géométrique, l'établissement des lignes de force du plan : Sturges invente une verticalité (de la lumière céleste aux ombres du Mal, sous la mer), posant la barque comme point d'équilibre au milieu de la ligne d'horizon et le corps de Tracy comme polarité unique. Hani évite au maximum de raccorder le corps de Stewart avec le monde extérieur. Aérolithe, il est filmé comme tel, souvenir d'un monde étranger jeté dans le plan, qui porte la trace de son rayonnement. Stewart habite une cabane éclairée comme une crypte ou une thébaïde, loin de la lumière crue ou sauvage de la savane, très loin également de la lumière liquide de l'assomption dans laquelle ne cessait de baigner Tracy. À Stewart sont réservés les clairs-obscurs endeuillés de la mort et de l'oubli. Filmé de profil, il se tait, ne commente rien, abîmé dans sa résignation, gisant dans l'ombre et le silence. Le plan de sa mort ne transforme pas le récit du film. Il reste jusqu'au bout anecdotique ou inessentiel, dépossédé de tout tragique. Sa mort s'inscrit alors au sein de l'équilibre du monde. Hani filme en fait un transfert d'éternité : Stewart abandonne la part mythologique que la fiction hollywoodienne lui avait conférée et ce dépouillement devient un acte d'humilité.

Mais surtout, la figuration de l'animal est totalement inversée : produit du fantasme de l'homme occidental qui recherche une dernière fois une violence fondatrice dans *The Old Man and the Sea*, *The Green Horizon* place l'animal au cœur du visible, comme l'être même du monde. Stewart est filmé comme s'il était le produit du fantasme de la nature : un souvenir acceptable du temps révolu de l'espèce humaine. Ses très brèves apparitions, erratiques, sans rapport direct avec le récit, correspondent à des fragments d'attitudes, à des éclats gestuels dans lesquels l'acteur compose à peine un personnage. Il rentre dans le champ pour très vite en sortir. Hani le filme dans des attitudes de recueillement ou d'admiration. Il privilégie des déplacements, des mouvements. Ce sont plutôt des plans intimes, où l'acteur joue avec les animaux plutôt qu'avec des partenaires humains. Moins Stewart dynamise la fiction, plus il est totémisé, comme une souche, un élément accessoire autour desquels la vie du Ciel et de la Terre se développe. Sturges éloignait l'animal de l'homme et ne le rapprochait que pour instituer l'inexistence fondamentale de l'animal devant la puissance de l'homme à se maintenir ou à se conserver. Hani, au contraire, fait venir les singes et les tatous au cœur de la tanière de Stewart et c'est lui qui s'animalise, créature qui fait le deuil du langage et de l'Autre pour vivre solitairement son dernier souffle.

Le plan où Stewart touche la trompe d'un éléphant devient fondamental. Au sein du plan, circulent harmonieusement l'animal sans âge et l'homme âgé, pour ramener l'acteur à sa peau, à son craquellement, à son usure, à sa minéralité. Il n'a jamais paru aussi ridé, les cheveux aussi blanchis par le temps. Le souvenir de la star n'est plus l'occasion de la glorification de la prédation, mais celle de l'humilité de la proie. Le plan devient une réserve où s'épanouit ce qui reste de l'invention hollywoodienne loin de Hollywood – Hollywood elle-même devient une étape de la croissance de l'acteur, qui finit sa vie dans un cimetière à sa mesure.

The Green Horizon présente deux épaves auxquelles il réserve deux destins différents. De façon littérale, il comporte l'épave de l'avion, que recherche la femme de l'aviateur disparu, trace d'un passage humain, vestige de l'industrialisation du monde, marque de l'américanisation de sa puissance. Le film en fait peu de cas – il ne conserve que les flammes de l'accident, comme une tentative infernale de mise en danger de l'équilibre élémentaire de la savane. L'épave est végétalisée, comme une souche que la nature intègre à son écosystème. Tout ce qui peut se rapporter au monde occidental est rejeté de la figuration.

La seconde épave est Stewart lui-même, qui ne rentre dans le champ que pour en sortir, le plus souvent immobilisé dans un rocking-chair, rédui-

sant ses gestes dès qu'il le peut, comme il le faisait déjà dans les films de sa fin de carrière (par exemple, en 1978, dans *The Big Sleep* de Michael Winner). Les sentiments passent par son visage fermé, soucieux, mélancolique. Lors de ces moments, le dernier corps de Stewart rappelle d'autres corps, celui de *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*, Hitchcock, 1955), mais surtout ceux des westerns d'Anthony Mann, dont *The Green Horizon* devient alors comme un post-scriptum funèbre. Ces références sont assez rares, car Hani cherche le geste quotidien, la face intime à laquelle la fiction hollywoodienne est réfractaire. Il devient le dernier homme d'une savane préservée dans son éternité fantasmatique, dans une sauvagerie anti-psychologique. Il peut se placer en intercesseur avec les animaux comme avec les autochtones³, trait d'union véritable entre les humains et les non-humains, appartenant juste avant sa mort aux deux, révélant au moment de mourir sa proximité avec l'animal.

IL N'Y A PAS D'AU-DELÀ DE L'ÉPAVE : *ALL IS LOST*

Le film de J.C. Chandor s'intègre dans cette histoire de la vieille star comme résistance et survivance, pétrification du dernier souffle de l'homme. La présence de Robert Redford lui permet de ne pas chercher à caractériser son personnage : on ne saura rien de lui, ni nom, ni carrière, ni situation personnelle. Il n'existe que dans la réaction et le réflexe d'échapper à la mort : tracer, réparer, couper, plonger, reconstruire, soigner, boire, tenir un compas, tenir un miroir, etc. Chaque séquence est structurée de la même façon, commençant par une série de gestes visant à la survie ou à la réparation de ce qui tient lieu d'écosystème, se terminant par un soupir de résignation, un plan de l'acteur perdu **dans ses pensées**. Le dernier homme comme épave de l'intelligence tout autant que comme mémoire de l'animal. Que peut encore montrer l'acteur hollywoodien lorsqu'il arrive au bout de sa vie ? Il incarne encore une puissance du résidu. Le jeu se confond ici avec le caractère de nécessité que donne Redford à chacun de ses gestes. La vieillesse n'est pas ici nommée par le récit, et le personnage pourrait n'avoir qu'une cinquantaine d'années. Le fait que Redford soit octogénaire n'est pourtant pas un détail, ni un défaut. C'est le sens même du film que d'obliger le vieil acteur à n'exister que par le mouvement : il s'agit de persister à exister.

3 Font-ils partie du décor ? Filmés comme une émanation de l'espace, ils restent extérieurs au récit. Hani ne cherche pas à les intégrer à une histoire ; au contraire, il s'efforce de créer un récit à partir des quatre éléments fondamentaux et de réduire à la portion congrue toute présence humaine. Les autochtones n'ont droit au plan qu'en tant que manifestation humaine des forces de la terre.

Cette persistance s'inscrit aisément dans une ambition de restaurer l'aventure hollywoodienne, sa force de sacralisation de l'homme, jusqu'à rechercher une figuration qui associe le miracle divin qui sauve et le geste humain qui libère. C'est une façon de revendiquer un héritage classique, dont le film de John Sturges fait partie : on retrouve ici une sorte de barque (puisque le bateau du navigateur perd peu à peu sa puissance technologique), des lignes claires (l'horizon, la mer vide), une topologie (entre haut et bas, ciel menaçant et requins cachés), une gestuelle qui refuse l'explication, un homme seul réduit à sa capacité d'agir et, quand il ne peut plus agir, à sa puissance d'espérance. Le crépuscule de la star transforme l'étendue gestuelle en un testament du jeu : la capacité de Redford à faire corps avec l'élément naturel sans commenter ou surcharger le geste d'intentions⁴ réactivent, par-delà la vieillesse et l'aventure maritime, sa jeunesse westernnienne. Son corps expose les traces biologiques du passage du temps. Les mains ou le cou sont craquelés. Le dessin des rides par-delà les traces de botox ou de lifting rend son visage étonnamment émouvant, malgré ses expressions parfois figées.

Ce double mouvement d'extase hollywoodienne et de résistance documentaire du corps est l'enjeu de chaque plan. Emmanuel Burdeau a déjà étudié l'échec de cette tâche, qu'il a résumé en une formule lapidaire : la « *perte de la perte*⁵ ». Le projet de Burdeau était d'étudier ce que pouvait être une aventure contemporaine à l'ère du numérique. En rapprochant *Gravity* d'Alfonso Cuarón de *All is Lost*, il met en évidence une mutation, dont l'image numérique est le dépôt. Pour que la fiction fonctionne, il aurait fallu que quelque chose se risque : une blessure, un empêchement. Pour le critique, il n'y a plus rien à risquer, la star d'emblée survit à tout. Le spectateur ne peut pas croire qu'elle ne sera pas sauvée. Si *All is Lost* n'avait pas été tourné en numérique, le spectateur aurait pu ressentir, pour reprendre l'expression célèbre de Michel Leiris, l'équivalent d'une « *corne de taureau*⁶ » à l'intérieur de l'image, ombre portée de la mort et de l'échec. L'image numérique est le symptôme d'une image qui invente tout, qui représente tout, mais qui ne donne plus à croire en grand-chose : infiniment plastique, toute-puissante, sans aucune limite pour lui donner sens. Elle simule la meurtrissure mais ne lui donne aucune chair. Cette positivité sans mélange

4 Cf. Christian Viviani, *Le masque et le vrai – L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Pertuis, Rouge profond, 2015 : Viviani analyse plus précisément *Jeremiah Johnson*, qui forme le sous-texte de *All Is Lost*.

5 Emmanuel Burdeau, « Gravités », *Trafic*, n°92, hiver 2014, p. 9.

6 Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », in : *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 (1939), p. 20.

se retourne contre la fiction. En effet, la lumière bleue finale, liquide, qui sauve Redford est une version actualisée de celle qui sauvait déjà Spencer Tracy. Ce sont la même gloire et le même salut *in extremis*. A ceci près que de Tracy à Redford, contrairement à ce que postule le critique, quelque chose s'est bien perdu et s'est généralisé. Tout objet apparaissant et présent dans le plan devient immédiatement épave. La part animale finalement s'est évaporée : il n'y a plus que des objets-marchandises, périssables et fragiles.

C'est net lorsqu'on observe les relations entre le corps, le bateau et la boîte. Entre eux, il n'y a plus que des différences de taille mais pas de fonction. Alors que la barque de Tracy tient le coup jusqu'au bout, le bateau de Redford, lui, ne cesse de s'amoindrir : le corps de l'acteur joue avec un monde qui rétrécit pour finir par disparaître. Le personnage ne diffère pas clairement de son propre bateau. Si celui-ci finit par couler, le navigateur ne cesse de passer d'une épave à une autre, comme un déchet lui-même rejeté d'un espace à un autre. Chaque refuge où il se trouve devient immédiatement précaire et peu fiable. La mer n'est pas seulement l'Ouvert, un monde laissé à son dynamisme, elle devient l'Engloutissant et l'Immobile. *All is Lost* manifeste une peur panique du lieu : non tant parce qu'il ne protège de rien (comme le bateau ou le canot), mais parce qu'il est éternellement brisé, souverainement transitoire.

Le seul lieu, c'est la mer, et elle est inhabitable. Sans doute est-ce l'homme qui l'a rendu ainsi. Elle est désormais peuplée de déchets de tout ordre, comme ce conteneur qui est responsable de la première avanie du yacht de Redford. A ceci près que le déchet préexiste à l'homme – il n'y a rien d'autre dans cet univers si ce n'est le déchet. Le conteneur est filmé à contre-jour dès le premier plan du film, comme à travers une lumière égyptienne qui transforme le détritisme marin en pyramide moderne. Même le corps de Redford est placé du côté du résidu, bien qu'il porte encore beau : alenti, ridé, offrant ses dernières résistances, il est recraché de l'autre côté de la ligne du temps, double raturé de sa jeunesse immaculée. Le yacht ne devient pas un déchet ; avarié, il l'est dès le premier plan. Il devient de plus en petit, diminué, réduit, découpé.

Le corps de Redford ne cesse d'essayer d'habiter l'inhabitable. Les variations d'échelle, inlassablement, servent à réduire le bateau, à le ramener à sa forme de coquille frêle, à le naturaliser pour le transformer en représentation visuelle de la vanité humaine. Tout ce que voit le personnage acquiert alors la force d'une hallucination géométrique : rectangulaire comme le cargo porte-conteneurs qui change de taille à chaque plan, triangulaire comme le conteneur fatal qui percute le yacht, circulaire enfin (le canot de Redford,

celui qui le sauve, la tache de feu qui illumine la nuit et l'océan). Le corps cherche à s'alléger. Il épuise la verticalité, du haut du mât jusqu'aux abîmes de l'océan ; il transforme chaque mur en seuil : il n'y a plus de cloisons, seulement de frêles parois poreuses qui ne sauvent pas de l'eau ; surtout, il devient mouvement traversant, passant d'un milieu à un autre, de l'intérieur à l'extérieur, de l'eau à l'air, d'une embarcation à une autre, toujours plus petite.

Le plan cherche à faire cohabiter plusieurs espèces et plusieurs catégories. Le navigateur n'a que peu de contacts avec les poissons ou les requins. Mais une variation de point de vue brutale montre au spectateur ce que le personnage ne peut pas voir : en une contre-plongée verticale, l'embarcation devient un cercle filmé du point de vue des abysses. Soudain, cette inversion des rapports ramène l'homme vieillissant à sa nature d'espèce, voisin des crabes, poissons et autres animalcules qui traversent le champ. Il s'agit de construire un espace flottant où *s'estomperait* la distinction entre les classes du vivant. Le canot en plastique qui prend l'eau devient le symbole de ce régime de la réversibilité et de la vulnérabilité. La surface n'est qu'un espace de délimitation instable entre haut et bas, ciel et mer, eau, air, feu et terre : une simple membrane. Le vieillissement de Redford est le point sublime de cette instabilité de ce qui est. Il incarne précisément cette puissance de sublimation de l'épave, cette capacité à associer la séparation et la réparation : séparation des strates du passé dont le corps vieilli est le dernier fragment visible, réparation de ce qui est faible et atteint, dont le corps est le symbole.

Le dernier plan résume les tensions et les contractions du film : le corps du personnage se perd dans les limbes aquatiques mais c'est à l'instant de sa plus grande passivité que surgit ce qui va le sauver. Ce n'est pas uniquement une transposition moderne de l'apparition du *deus ex machina*. Le corps de Redford devient celui d'un nourrisson sénescant, dont la figuration de la mort est indissociable de celle d'une naissance retrouvée.

La mer l'enveloppe et le libère, le renvoie à une passivité originelle, sans gestes ni regard. Dans cette lumière bleue, le regard de Redford se perd. L'eau est le seul élément qui rassemble le commencement de la vie et l'absence du monde. Ce n'est plus un corps vertébré ou effondré ; au fond de l'océan, lorsque le monde a disparu, remplacé par des formes pures et sans histoire, le dernier corps donne forme à la mollesse de la disponibilité absolue.

Que serait finalement une écologie de l'acteur ? Peut-être une étude de ses dernières manifestations. Il ne s'agirait pas tant de s'attacher à ce qui fait de son corps une relique, un témoignage d'une vie traversée que de regarder par ses derniers gestes comment ce qui reste d'humanité recherche une part d'animalité et d'archaïque. Arrivé face à la répétition ou à la recons-

titution de sa propre mort, l'acteur livre ce qui échappe au passage du temps et à l'âge. C'était le sens de la séquence de *Soylent Green*, par-delà la prise de position politique vis-à-vis d'une société qui court à sa perte : le moment où l'acteur joue sa mort de façon consciente pour l'une de ses dernières fois met en jeu une ouverture fondamentale. Ce n'est pas le lieu d'une transmission, c'est un dépouillement. Il reste le renoncement au collectif ou au social, il reste la recherche d'un sentiment océanique originaire, que l'image contre-fait mais qui le submerge. C'est l'extase.

Les mondes suspendus que proposent Sturges, Hani et Chandor dépouillent l'acteur de l'ornementation pour mettre en évidence une gestualité essentielle, par laquelle l'acteur a toujours tenu à l'image. Spencer Tracy révèle la nature prédatrice de ce geste ressaisi, épuré. Il n'y a pas de partenaire, il n'y a qu'une arène liquide dans laquelle le corps de l'acteur invente son double animal, sa proie personnelle. James Stewart, au contraire, en explore la part mélancolique. Lorsqu'il remet en jeu une dernière fois la figuration de l'impuissance et du saisissement qu'il avait tant explorée pour Alfred Hitchcock et Anthony Mann (jusqu'au *Vol du Phénix* [1965] de Robert Aldrich, où l'enlèvement de l'avion permet d'immobiliser les corps), Stewart devient la proie du temps. Ses derniers gestes, rares et ralentis, expriment l'ascèse d'un artiste : non plus ceux que le corps embarrasse, mais celui qui fait de l'image le lieu où, à la fin de sa vie, il se sépare du geste.

Le travail de Robert Redford s'inscrit dans cette continuité. La disponibilité absolue qu'il trouve à la fin de sa quête gestuelle correspond à une dépossession : il se dépossède de l'être responsable pour parvenir à un état préhumain. Ses gestes ne sont plus vraiment ceux du prédateur (comme Tracy), ni ceux de la proie (comme Stewart). Il cherche plutôt à absorber les deux, passif et actif, seul et espérant. Il épuise et abandonne les gestes de l'adulte pour retrouver l'état antéhumain de celui qui n'est pas encore né. Le dépouillement de l'acte lui permet alors d'inventer l'extase de ce qui précède l'usage du corps.

ÉCOFRAGMENTS III

Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisa de dire: Ceci est à moi, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. Que de crimes, que de guerres, de meurtres, que de misères et d'horreurs n'eût point épargnés au genre humain celui qui, arrachant les pieux ou comblant le fossé, eût crié à ses semblables: Gardez-vous d'écouter cet imposteur; vous êtes perdus, si vous oubliez que les fruits sont à tous, et que la terre n'est à personne.

Jean-Jacques Rousseau,
*Discours sur l'origine
de l'inégalité*, 1754

Sergueï Eisenstein,
1939 Steppes nues, déserts, sables étendaient leurs espaces avides là où était autrefois le lit de rivières fertilisantes. Les descendants des peuples anciens réduits à la misère ont trainé pendant des centaines d'années une existence de famine dans les steppes où régnait une loi impitoyable. Elle proclamait: ne donne point d'eau au paysan, ni peu ni prou. Rassasié, il fera ta conquête. Affamé, il te volera. Seul le paysan à demi-affamé sera soumis.

Le crépuscule est avancé. Alors qu'Osman monte la garde, debout sur la paroi rocheuse du canal qui irrigue sa terre, la surface aqueuse s'agite de miroitements lumineux contrastant avec le noir profond de l'image. Si le cinéma a de longue date su tirer parti des propriétés sensibles de l'eau, cet éclat n'a dans le film de Metin Erksan, *Dry Summer* (1964), n'a rien de gratuit: il est révélateur de sa valeur. Pour les personnages, l'eau est un or bleu qu'ils se disputent depuis qu'Osman a un jour décidé d'installer un barrage empêchant le précieux liquide de couler vers les champs, sous prétexte qu'il prend sa source sur un terrain qui lui appartient. Cet appropriation égoïste déchaîne la violence et les passions, et *Dry Summer*, avec une intrigue qui allie concupiscence et fratricide, ne rechigne pas à quelques outrances mélodramatiques. Il comprend pourtant un premier dénouement qui, étouffant tout conflit dans l'œuf, aurait pu en faire un moyen-métrage. Après avoir sollicités le tribunal, les voisins obtiennent en effet la réouverture du barrage, au titre que l'eau est une ressource communautaire – auparavant les paysans l'avaient formulé autrement en disant qu'elle est « *aussi vieille qu'Adam* ». Mais moins de deux minutes plus tard, le plan de réouverture est redoublé d'un plan qui le redouble et l'annule, Osman, après une démarche auprès de la préfecture, ayant obtenu une nouvelle décision faisant prévaloir son droit de propriété. À elle seule, la vitesse à laquelle se succède les deux actes dit l'arbitraire qui se cache derrière la loi. Qu'à cela ne tienne, le barrage sera finalement levé et, flottant sur le bien qu'il voulait garder pour lui seul, c'est le corps sans vie d'Osman qui sera vomé par son ouverture vers les terres voisines. Happy end par défaut: quand la loi sert injustement les intérêts privés, c'est sur le corps du propriétaire que se construit le futur commun.

Romain Lefebvre

Je ne connais rien qui soit plus imposant que le spectacle offert par la Tamise, lorsqu'on remonte le fleuve depuis la mer jusqu'au London Bridge. La masse des maisons, les chantiers navals de chaque côté, surtout en amont de Woolwich, les innombrables navires rangés le long des deux rives, qui se serrent de plus en plus étroitement les uns contre les autres et ne laissent finalement au milieu du fleuve qu'un chenal étroit, sur lequel une centaine de bateaux à vapeur se croisent en pleine vitesse – tout cela est si grandiose, si énorme, qu'on en est abasourdi et qu'on reste stupéfait de la grandeur de l'Angleterre avant même de poser le pied sur son sol. Quant aux sacrifices que tout cela a coûté, on ne les découvre que plus tard.

Friedrich Engels,
*La situation des
classes laborieuses
en Angleterre*, 1845

Allan Sekula,
Fish Story, 1995 L'espace se transforme. Le plancher océanique est sur écoute. Des bateaux de pêche disparaissent dans la mer d'Irlande, précipités vers le fond par des sous-marins. Des hommes d'affaires lisent dans leurs avions des romans trépidants où l'on parle de sonars. Des bordels sur les quais sont démolis et rénovés en immeubles de copropriété. Les chantiers navals sont reconvertis en plateaux de tournage. Les ports ne sont plus des havres (comme ils l'étaient pour les Hollandais), mais des bassins d'évitage pour des supertankers et des porteurs de containers. L'ancien port, que le chômage a coupé d'une culture commune et partagée, est maintenant récupéré par une bourgeoisie fantasmant un passé mercantile. Les métaux lourds s'accumulent dans la vase. Les serveurs se disputent les rares petites cuillères derrière les vitrines surplombant les docks. Les arrières-ports deviennent des avant-ports. Tout le monde veut sa vue sur la mer.

Tandis que les Lumières ne croyaient toujours pas à la fortune du cinéma l'espace aérien s'était civilisé, nationalisé, « navigabilisé ». L'avion, hobby de rêveur, dada de chevaucher de nuages, se laissait assimilé par la pratique et devenait le moyen pratique du voyage, du commerce et de la guerre. Relié sans cesse à la terre par les réseaux radio et radar, le « coursier du ciel » s'est aujourd'hui mué en courrier du ciel, fourgon P.T.T., transport en commun, diligence du XX^e siècle. Encore du rêve, encore des pionniers et des héros, mais chaque exploit précède et annonce une exploitation. L'avion n'a pas fui la terre. Il l'a dilatée jusqu'à la stratosphère. Il l'a raccourcie.

Edgar Morin,
*Le cinéma ou l'homme
imaginaire*, 1956

Les objets de la « certitude sensible » la plus simple ne sont eux-mêmes donnés à Feuerbach que par le développement social, l'industrie et les échanges commerciaux. On sait que le cerisier, comme presque tous les arbres fruitiers, a été transplanté sous nos latitudes par le commerce, il y a peu de siècles seulement, et ce n'est donc que grâce à cette action d'une société déterminée à une époque déterminée qu'il fut donné à la « certitude sensible » de Feuerbach.

Florent le Demazel,
à propos de *Nouvelle
Société* N°7 –
Augé Découpage, du
Groupe Medvedkine
de Besançon, 1969

À la veille de Noël, un tout jeune OS perd une main sous une presse à force d'accélérer ses mouvements. Un long récit en voix-off remonte le fil des causes ayant mené à l'accident : la course contre le temps, la pression du contremaître, au mépris de la sécurité. Des photographies d'OS accompagnent cette description du travail. Et puis, un lent mouvement de caméra traverse la boue qui entoure l'usine, où les cars d'ouvriers laissent leurs empreintes gorgées de pluie, avant de remonter au bâtiment où l'accident a eu lieu. Face à ce sol détrempé, on pense au cinéma de Straub et Huillet où la caméra fouille la terre à la recherche du sang de la lutte des classes. Mais ici, il faut plutôt y voir la terre du non-lieu moderne, lieu de transit sans histoire, indifférent à tout : les seules traces qu'on y trouve sont des traces de passage. La boue tranche avec les façades rectilignes où brillent les enseignes, images de marques données aux yeux du monde. Alors que les typographies stylisées reflètent un ordre du monde tendu vers le progrès, la boue dans laquelle roulent les bus et marchent les ouvriers conteste cette évidence : les usines sortent de terre, mais les hommes s'y enlisent et semblent ramenés à l'archaïsme du chacun pour soi et de la lutte pour la « survie ». Mais c'est aussi de cette boue originelle, ou contre elle que la parole émerge. Deleuze le dit très bien : « il faut maintenir que la parole crée l'événement, le fait lever, et que l'événement silencieux est recouvert par la terre. L'événement, c'est toujours la résistance entre ce que l'acte de parole arrache et ce que la terre enfouit. » Pour les cinéastes-ouvriers des groupes Medvedkine, le cinéma aura été un moyen de résister à l'enfouissement de leur condition sous la gangue des images et des slogans du pouvoir.

Karl Marx
et Friedrich Engels,
L'idéologie allemande,
1846

Rends l'ISF, les hirondelles et les services publics
+ de banquise - de banquiers

Gilets jaunes

RÉVÉLER LES TRACES

CONVERSATION POTENTIELLE
AVEC EMMANUEL LEFRANT,
FRÉDÉRIQUE MENANT, OLIVIER FOUCHARD
ET MAHINE ROUHI

par Charlie Hewison

Dans son article «Ecoaesthetics — A Manifesto for the XXIst Century»¹, Rasheed Araeen postule qu'un art «écologique» doit impérativement délaisser le paradigme de la représentation et de l'objet pour se tourner vers les processus de transformation. En quoi une telle proposition pourrait-elle valoir pour le cinéma ? Si Jacques Rivette a pu affirmer que tout film documente son propre tournage, un certain type de cinéma porte à l'écran l'empreinte même de ses conditions matérielles de création, offrant non seulement des images du monde, mais exhibant aussi en elles la manière dont ledit monde affecte la matérialité filmique. Moins anthropocentrique, ce cinéma, notamment produit dans les laboratoires d'artistes, place l'action humaine à égalité avec celle d'autres éléments, comme la météo, les matières chimiques et biochimiques, etc. Par-delà leurs sujets, les traces dont ces films sont porteurs témoignent ainsi directement des processus environnementaux, permettant par là même de penser l'image dans sa relation à une matérialité généralisée, vivante et agencée.

Les œuvres produites dans les labos autogérés et collectifs comme L'Abominable ou L'Etna, derniers bastions de la création argentique indépendante, permettent donc d'envisager la pellicule comme un outil privilégié pour relever le défi lancé par le manifeste d'Araeen. D'abord parce que la pellicule photographique et cinématographique produit des *index*, soit des signes créés à partir de traces, d'impressions physiques. Tout comme le mouvement de la girouette est un signe indiciel du vent car il résulte d'une relation physique, l'image argentique signifie toujours d'abord un contact avec une situation éventuellement représentée. Au moment du défilement de la pellicule devant la lumière du projecteur, la matérialité tangible de la pellicule nous invite encore à penser le rapport à la copie en termes processuels. Comme l'écrit Scott Macdonald – le premier à utiliser le terme d'«écocinéma» au début des années 2000 –, la pellicule cinématographique matérialise en quelque sorte la lutte entre la permanence et l'éphémère: «nous pouvons l'exposer à la lumière et *voir* les images qui y sont capturées, mais nous savons que cette lumière qui nous permet de voir la série des images fixes le long de la bande de celluloid cause l'effacement de celles-ci et, plus encore, que la présentation formelle de cet Art accélère sa destruction inévitable»².

1 Rasheed Araeen, «Ecoaesthetics. A Manifesto for the Twenty-First Century», in: *Third Text*, Vol. 23 (5), septembre 2009, p. 679-684.

2 Scott MacDonald, «Toward an Eco-Cinema», in: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Vol. 11 (2), été 2004, p. 107-132 (notre traduction): «we can hold the filmstrip up to the light and see the image captured there, but we know that whatever light is allowing us to see the series

Rompant avec une conception tayloriste de la production, les «cinéastes-laborantin.e.s»³ font en outre du développement, du tirage et des processus biochimiques des parties intégrantes de la création. La figure de cinéaste-laborantin.e trouve ses racines dans les premières années du cinéma; George Méliès ou des opérateurs de vues Lumière comme Alexandre Promio en sont des exemples. Cependant, à partir des années 1910 – d'abord dans les studios américains puis en France avec Charles Pathé – sont appliqués dans la production cinématographique les principes du «*scientific management*» prônés par Frederick Winslow Taylor. Cette pratique de la séparation des tâches et de la spécialisation permet aux entreprises comme Pathé et Eastman Kodak de centraliser à l'échelle mondiale la fabrication de pellicules et la gestion des laboratoires de développement, rendant plus difficiles pour les cinéastes de développer et de tirer leurs propres films. Si, au fil du xx^e siècle, quelques cinéastes-laborantin.e.s persistent – Robert Flaherty et Alexandre Medvedkine, tout comme un grand nombre de créateur.ice.s anonymes dans le cinéma amateur –, ce n'est véritablement qu'à partir des années 1960 et 1970, à l'époque de la création des «coopératives» dans le milieu du cinéma expérimental, que des groupes d'artistes-cinéastes commencent à réfléchir à des manières de réinvestir ces pratiques de manière collective et autonome.

Faute de moyens ou de volonté collective, la plupart des coopératives se contenteront d'évoquer l'idée sans la mettre en pratique. Seul le London Film-Maker's Co-op (LFMC) réussira à allier à la distribution et à la diffusion de cinéma expérimental (à l'instar du Film-Maker's Cooperative créé par Jonas Mekas à New York) un laboratoire géré par les cinéastes elleux-mêmes, mettant les outils de production à disposition de tou.t.e.s celles et ceux qui voudront les utiliser (Malcolm Le Grice, co-fondateur du LFMC, proposait par ailleurs aux instances gouvernementales de l'époque de suivre cet exemple sur une échelle plus large: financer les outils de production plutôt que les œuvres individuelles). C'est de ce contexte anglais que sortira le cinéma «Structural/Matérialiste», dont les bases théoriques sont formulées dans les textes de Peter Gidal et autres dans *Structural Film Anthology* (1976). Prenant une posture radicalement «anti-illusionniste»,

of fixed images along the celluloid strip is causing them to fade, and further, that the formal presentation of this Art accelerates its inevitable destruction.»

3 Ce terme vient de Nicolas Rey, co-fondateur du laboratoire l'Abominable en Île-de-France. Nicolas Rey, «Les laboratoires cinématographiques d'artistes: perspective historique» (2009), mis en ligne sur *Dérives autour du cinéma*, URL: <http://derives.tv/les-laboratoires/>.

Gidal définit ainsi le principe de cette pensée : « Chaque film est un enregistrement [*a record*] (pas une représentation, ni une reproduction) de sa propre fabrication »⁴. Si cela est proche de l'image-processus que nous cherchons à définir à partir du manifeste d'Araeen, Gidal pense le « matérialisme » en des termes structuralistes et marxistes, c'est-à-dire *a priori* anthropocentriques. En d'autres termes, comme l'explique Kim Knowles, Gidal et les autres artistes autour du LFMC considèrent la matérialité du dispositif filmique comme « un moyen pour atteindre une fin [*a means to an end*] »⁵. Soucieux de ne jamais laisser les conditions de production matérielle être occultées par le produit final – la représentation –, ces cinéastes ne s'intéressent toutefois pas particulièrement aux potentialités expressives découlant des matières et des processus filmiques mêmes. Le laboratoire collectif était ici pensé et créé en tant qu'étape dans une chaîne d'institutions permettant une autonomie économique des cinéastes, non comme un lieu dédié exclusivement aux pratiques de la matérialité filmique indépendamment d'autres considérations.

C'est en 1990, à Arnheim aux Pays Bas, que le premier laboratoire d'artistes indépendant et autogéré verra le jour, créé par trois étudiant.e.s de l'École des Beaux-Arts d'Arnheim : Karel Doing, Saskia Fransen et Djana Mileta. Refusant que leur école se débarrasse du matériel de production filmique pour faire place à la vidéo, les trois camarades décident de créer le Studio één, lieu de développement et de création « DIY » argentique, conçu comme lieu d'expérimentation des matières filmiques, en dehors du circuit économique. Deux ans plus tard, ils et elles sont suivi.e.s par la création du « Secteur 16 » à Hanovre et de « l'Atelier MTK » à Grenoble, dans le squat « Le 102 ». Très vite en France, MTK se voit submergé par les demandes de cinéastes désirant utiliser leur labo ; se construit ainsi le réseau « Ebouillanté » à partir de 1993, permettant la création de laboratoires d'artistes autogérés partout en France : « Mire » à Nantes, « Burstscratch » à Strasbourg, « Labo de la Belle de Mai » à Marseille, et deux labos en Île-de-France, « L'Abominable » (d'abord à Asnières, maintenant à La Courneuve) et « L'Etna » (d'abord dans le 3^e arrondissement de Paris, maintenant à Montreuil).

4 Peter Gidal, « Theory and Definition of Structural/Materialist Film », in : *Structural Film Anthology*, Londres, British Film Institute, 1976, p. 2.

5 Kim Knowles, « (Re)visioning Celluloid: Aesthetics of Contact in Materialist Film », in BMartine Beugnet, Allan Cameron et Arild Fetveit (dirs.), *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2017, p. 259.

Depuis 2005, il existe un réseau organisé de labos situés dans une vingtaine de pays à travers le monde, *Filmlabs*⁶. Son site web définit ainsi ces laboratoires : « territoire d'expérimentation du cinématographique au-delà d'un quelconque 'genre' à un moment où l'industrie abandonne peu à peu le support argentique ». Conçus et gérés autant que possible en dehors des logiques industrielles et économiques, ces lieux permettent des rencontres diverses et variées entre la figure du/de la cinéaste-laborantin.e et les potentialités expressives des matières et processus spécifiques au cinéma argentique. Rencontres qui ouvrent à de nouvelles manières d'user de la pellicule comme d'une *matière première* dont la présence physique permet l'intégration dans des processus tangibles et environnementaux.

Pour cette conversation potentielle, nous sommes allés à la rencontre de quatre de ces cinéastes-laborantin.e.s français.es afin de discuter des façons dont on peut penser l'écologie à travers la création argentique. Emmanuel Lefrant vit et travaille à Paris, et dirige la structure de distribution de cinéma expérimental Light Cone. Si ses premiers films explo- raient surtout les « paysages abstraits » de l'émulsion filmique, ses trois plus récents – *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* (2009), *Le Pays dévasté* (2015) et *I Don't Think I Can See An Island* (2016, co-ré- alisé avec Christopher Becks), intègrent davantage de figuration, et portent plus précisément sur des thématiques écologiques. *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* est un « film de paysage » hallucinatoire, où la silhouette d'une brousse africaine semble à la fois émerger d'un chaos de taches colorées et s'y laisser engloutir, oscillant entre représentativité et abstraction. *Le Pays dévasté* est la vision apocalyptique d'un monde à venir, des images triturées de villes et des paysages déserts pulsant de manière sinistre à l'écran. La détérioration écologique est aussi évoquée dans *I Don't Think I Can See An Island*, film « non-euclidien et symboliquement authentique », où notre capacité même de percevoir une île qui semble apparaître à l'écran est mise en question.

Frédérique Menant est une documentariste et cinéaste expérimentale qui vit et travaille également à Paris. En intégrant l'Etna et l'Abominable, elle y a co-fondé « La Poudrière », groupe de cinéastes féministes. Nous avons surtout évoqué trois de ses films les plus récents : *Mue(s)* (2015), *Weni Wine, entre ciel et mer* (2018) et *Le Jardin* (2019), ainsi que quelques performances cinématographiques à multiples projecteurs que Menant a présentées aux Grands Voisins à Paris en 2019, à son retour

6 Site du réseau Filmlabs : filmlabs.org

de Guadeloupe. En particulier dans les deux premiers films, le développement manuel qu'elle opère, souvent à partir de matériaux hétéroclites et alternatifs, se voit sur la « peau » même des images sous formes de scories, d'imperfections et de taches. Dans ces films, plus documentaires et peuplés que ceux des autres, l'analogie entre la peau et les corps fragiles des sujets et la « petite peau » de la pellicule est rendue viscéralement visible. Dans *Le Jardin* en revanche est mis en scène un rapport plus serein, plus calme, entre une femme et la terre qu'elle cultive.

D'une manière similaire, les films d'Olivier Fouchard et Mahine Rouhi jouent avec les liens entre la surface de la pellicule et les paysages représentés. Fouchard et Rouhi forment un couple de cinéastes et artistes vivant et travaillant près de Grenoble. Ils ont beaucoup travaillé au sein des labos d'artistes comme l'Atelier MTK, l'Abominable et Mire. Cinéastes « alchimistes » dans la lignée de Jurgen Reble et Nicolas Rey, ils ont créé un grand nombre de films expérimentaux, organiques et subversifs. *Tahousse* (2006) est un film hypnotique qui porte sur un paysage en renaissance après avoir purgé son passé, l'image d'une sorte « d'âge d'or » post-désastre. Dans la même lignée apocalyptique, *Le Granier* (2007), réalisé par Fouchard seul, pourrait être vu comme une sorte de continuation/inversion du projet de Paul Cézanne, qui saisissait la montagne Sainte-Victoire comme un « organisme naissant »⁷. Le Mont Granier représenté par Fouchard est lui aussi vivant, mais souffrant, en état de décomposition. *Yâd* (2013), seul long-métrage parmi les films dont il est ici question, est lui aussi une mise en scène des souffrances et des paysages qui leur sont associés. A travers des images contemplatives et la poésie de Rouhi, *Yâd* (« la mémoire » en langue kurde) évoque des souvenirs de guerre – le film est tourné en Kurdistan, pays d'origine de Rouhi – et la façon dont les traces du conflit sont effacées, ensevelies sous les transformations de ces paysages : « C'était la guerre, ce sera un film », écrivent les cinéastes.

Si les pratiques et les œuvres de ces quatre cinéastes sont bien diverses, quelques similarités fondatrices les rassemblent. En premier lieu, tous les films travaillent à leur manière le croisement entre paysages et transformations physico-chimiques de l'image imprimée sur la pellicule. Si cela se traduit souvent en réflexions visuelles sur la destruction et la dissolution imminente de ces paysages, ce sont aussi des manières de transformer la perception de ceux-ci, de voir *avec* et *à travers* la matérialité propre aux

7 Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », in : *Sens et non-sens*, Paris, Editions Nagel, 1966, p. 28.

processus argentiques. De ce fait, ces paysages et ces corps ne sont pas simplement des objets représentés, figés dans un état d'image perçue à distance, mais plutôt intégrés dans des processus *intra-actif*⁸ avec la bobine de pellicule, les mains du/de la cinéaste, et des éléments chimiques qui s'agencent pour créer l'image finalement projetée dans la salle de cinéma.

ARGENTIQUE ET NUMÉRIQUE

Frédérique Menant :

Mon enfance a baigné dans l'image argentique. Mon père avait installé un petit labo à la maison où il développait et tirait des photos, il filmait en Super-8. Des photos et films de famille essentiellement, mais il a aussi réalisé des chronophotographies. Quand j'ai commencé à filmer, assez tardivement, il n'était plus question d'argentique. C'était le début des années 2000, et tout le monde utilisait des caméras DV. Je ne me suis pas posé la question, et ce que je considère comme mes premières images sont des images DV. Venant de l'anthropologie et non du cinéma ni de l'art, je n'avais pas le bagage pour comprendre un rapport aux images finalement assez intuitif. Lors d'un atelier de réalisation à Lussas, Pierre Hanau et Vincent Sorrel m'ont encouragée à m'intéresser au super 8 et à contacter L'Abominable et l'Etna, les labos dont je suis membre aujourd'hui. J'y ai fait la rencontre de cinéastes qui m'ont ouvert beaucoup de portes dans mon rapport à l'image. Philippe Cote notamment, ou Catherine Bareau.

En filmant, j'ai quand même toujours cherché quelque chose au-delà du figuré. Quelque chose de l'ordre de la présence au monde. Être là, quelque part, filmer autant d'où je regarde que ce que je regarde, en quête d'un paysage mental plutôt que d'une captation de la réalité. Alors que le numérique m'éloigne du monde, l'argentique me ramène à la matérialité de l'image, à une certaine forme d'incarnation. J'ai la sensation que les lieux et les personnes que je filme « descendent » dans l'image. S'y incarnent d'une autre manière, persistante. S'inscrivent dans une alchimie de la lumière. J'ai l'idée que les photons, en transformant physiquement la matière, transfèrent

8 « L'intra-action » est un néologisme proposé en opposition au concept de « l'interaction » par la physicienne quantique et néo-matérialiste Karen Barad. Cela exprime comment les choses, les objets et les sens ne précèdent pas les interactions entre elles, mais émergent de leurs *intra-actions*. La matière et la signification doivent donc, selon elle, être comprises non comme des *propriétés* des choses, mais dans des termes plus dynamiques, en termes d'*intra-activité*. Cf. Karen Barad. *Meeting The Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.

quelque chose de la réalité physique vers l'image. Et même quand mes films sont figuratifs et documentaires, l'émulsion offre une matière plus proche de la peinture que le scintillement numérique. Ne pas voir tout à fait l'image que l'on enregistre au moment du tournage, la découvrir après, parfois longtemps après, permet à l'image de prendre son indépendance par rapport à la réalité filmée. L'argentique me permet de trouver cet écart entre ce que je filme et l'image que je cherche.

Emmanuel Lefrant :

Le scintillement, le battement de l'image, est quelque chose qu'on ne retrouve pas à l'occasion d'une projection numérique. Le deuxième aspect concerne la matière photochimique qui, de mon point de vue, est véritablement vivante. Le troisième point, essentiel, est celui de la matière tangible. Chaque artiste a ses outils. Moi, j'ai beaucoup de difficulté à travailler avec un ordinateur. Je peux écrire des e-mails avec un ordinateur, mais faire un film est vraiment compliqué. L'image numérique, si tu regardes les choses de près et de manière franche, c'est le résultat d'un calcul. C'est une accumulation de zéros et de uns, qui définissent comment le pixel de haut à gauche va se comporter et de quel couleur va être celui du bas à droite. Là, on est sur un rapport complètement différent, c'est vraiment un rapport de matière à matière. Comment la lumière agit sur des sels d'argent...

Quand j'ai un ruban de pellicule devant moi, je suis comme un sculpteur ou un peintre. J'ai vraiment l'impression d'avoir une surface, un monde des possibles qui s'ouvre. Avec mes mains, je vais avoir une action sur l'image que je vais générer. Ce rapport tactile à la matière m'intéresse. Pour autant, je ne rejette pas complètement le numérique. Par exemple, je n'ai jamais fait d'électro-acoustique à proprement parler. J'ai toujours fait du son avec les outils numériques. De même, pour le montage, le numérique offre des possibilités que l'argentique n'a jamais offertes, en termes de rapidité d'exécution et de rendu... Les versions préliminaires de mes derniers films ont toutes été montées numériquement. Cela me permet de comprendre comment les blocs peuvent se créer, ou à quoi ressemblerait une superposition... A moins d'avoir une Steinbeck volumineuse chez soi, un grand atelier, et d'être très bien organisé avec ses copies de travail, cela n'est pas possible avec la pellicule. Sur le plan de l'étalonnage, le numérique offre également des possibilités formidables. J'ai fait pas mal d'étalonnage argentique quand je travaillais à L'Abominable. C'est génial, mais c'est extrêmement fastidieux par rapport au numérique, et surtout les possibilités sont très limitées. Avec l'Atelier 105 [atelier de post-production numérique à Light Cone, ouvert à

des artistes en résidence] et ses bancs d'étalonnage, j'ai découvert que l'on pouvait travailler dans le détail. Pour *Le Pays dévasté* et *I Don't Think I Can See An Island*, j'ai pu faire des retouches vraiment minimales, et ainsi avoir un contrôle complet de l'image. En ce sens, je ne suis pas de ces puristes qui considèrent l'ordinateur comme de la merde, comme un produit de consommation, et qui font de son non-utilisation un geste politique.

Olivier Fouchard :

L'intérêt du cinéma argentique est qu'il ne nous prolétarise pas. On ne sait pas comment marchent, et encore moins comment réparer, un ordinateur ou un téléphone. Quand un DCP tombe en panne, il n'y a rien d'autre à faire que de passer un coup de fil à la maintenance. Autrefois, un projectionniste non seulement entretenait sa machine, la réparait, mais il pouvait aussi la démonter et la remonter, comme un horloger avec une horloge.

Pour moi, faire une image reste un acte presque sacré. C'est comme préparer un bon plat, quelque chose de vraiment raffiné. On ne le fait pas tous les jours, ce n'est pas comme passer un coup de fil. Bien sûr, je pourrais créer mes images à la chaîne, à l'ordinateur, des choses comme ça. Mais ce qui m'intéresse, c'est de continuer à travailler à la main. De continuer à mesurer, à calculer, à chercher, à m'amuser. Puisqu'on n'aura pas toujours les outils numériques à disposition, autant s'entraîner sans. Ça fait travailler le cerveau...

Emmanuel Lefrant :

La chaîne de production argentique comportait la fabrication de la pellicule, le filmage, le développement et le tirage en laboratoire, puis enfin la distribution en salles. Avec le numérique, qui a permis une importante réduction des coûts de transport de copies, Hollywood a tué les labos. Kodak survit encore, mais difficilement. Le jour où ils arrêteront de fabriquer de la pellicule, qui pourra en faire ? Personne. Il est en réalité extrêmement compliqué d'avoir un ruban plastique de 16 mm de largeur, dont les perforations sont situées au quart de millimètre près et la couche sensible photochimique couchée de façon régulière. Ce sont des procédés industriels que l'on ne peut pas reproduire facilement.

Olivier Fouchard :

Le cinéma a d'abord été artisanal et expérimental. Puis il est devenu industriel. Vingt-quatre images par seconde, c'est la rafale, la rafale de la société capitaliste. C'est assez violent. Il faut de l'énergie, il faut polluer de l'eau. En même temps, j'avais tendance à me donner bonne conscience

en me disant que Gaumont, Pathé ou Kodak, afin de diffuser leurs bandes annonces publicitaires – qu’on projetait en 35mm dans les salles à l’époque –, avaient davantage pollué que je ne le ferais jamais. La question écologique ne cesse en fait de se poser. L’émulsion est notamment constituée d’une couche de gélatine, c’est-à-dire d’une substance fabriquée à partir de peaux et d’os de moutons ou de cochons. Le triacétate, avec lequel on fabrique le support pellicule, vient du bois. C’est de la fibre de cellulose, comme le papier. Pour en faire un support translucide ou transparent, il faut donc vraiment dégueulasser beaucoup d’eau. Sans parler des produits chimiques pour le développement...

Frédérique Menant:

Filmer aujourd’hui en pellicule dans le cadre d’une autonomie des moyens de production comme nous le faisons dans les labos autogérés implique une lutte permanente contre le gaspillage et l’obsolescence programmée de la haute technologie. Bien sûr, le film implique des éléments polluants. Mais je ne pense vraiment pas que les composantes des caméras numériques, des disques durs de stockage, etc., le soient moins au final.

Mahine Rouhi:

Quand le film était terminé, on recyclait toujours tout, même les tests, les chutes. Le recyclage était l’occasion d’un exercice de montage, mais aussi un moyen de donner une autre vie aux chutes. Avec Olivier, on a d’ailleurs commencé à faire des films grâce aux poubelles des labos indépendants.

TECHNIQUES ALTERNATIVES

Frédérique Menant:

J’ai passé beaucoup de temps en Guadeloupe, et cela m’a incitée à recourir à des procédés de développement ne nécessitant pas de composants chimiques « purs ». Si quelques photographes sur place ont encore un peu de révélateur et de fixateur, il est en effet impossible de trouver les composantes des procédés C4 ou D96 permettant de développer en inversible ou en négatif les films noir et blanc. Et puis que faire des rejets de ces chimies assez polluantes sur une île ? J’ai donc cherché des alternatives et j’ai découvert le Caffénol et ses dérivés. Le principe est d’associer acide caféique et acide ascorbique dans une solution basique. En gros, un mélange de soude caustique, de café et de vitamine C peut agir comme révélateur pour pratiquement n’importe quel film noir et blanc, même les vieux Kodachrome 40.

Il existe de nombreuses recettes sur Internet, mais il faut adapter les temps de développement en fonction de la nature des films et de la température. Cela implique de faire de nombreux tests. De plus, la plupart des recettes utilisent du café soluble, qui est un produit importé et industriel, alors que le café pousse en Guadeloupe et que l’acide caféique est en fait présent dans toutes les plantes. J’ai ainsi testé différentes marques de cafés locaux, et j’ai fait des essais avec diverses décoctions de fleurs, de curcuma et de gingembre.

La difficulté était de fixer l’image. J’ai d’abord pu le faire avec une solution saturée en sel, mais c’était très long – entre 12 et 24 heures, ce qui n’est pas très pratique pour les tests. Je me suis donc résolue à apporter de l’hyposulfite. Il était très intéressant de pouvoir développer en négatif, mais je voulais aussi pouvoir projeter directement les images, sur place ou ailleurs, sans passer par une copie. J’ai alors cherché les moyens de faire de l’inversible. Grâce au réseau *Filmlabs* sur lequel nous partageons connaissances et expériences, je me suis inspirée d’un procédé mis au point par Ricardo Leite, d’Atomo 47 (un labo au Portugal), mêlant eau oxygénée et citron. Pour l’eau oxygénée, j’ai utilisé un produit qui permet de nettoyer les piscines. Tout cela m’a pris du temps et j’ai finalement réalisé très peu de films ainsi. À part les films projetés aux Grands Voisins, il existe *Weni Wine, entre ciel et mer*, tourné avec des femmes en convalescence après un cancer ; un film fait avec des fleurs qu’elles m’ont apportées.

À Paris, ou quand c’est possible, je préfère développer avec les procédés photochimiques habituels, maîtrisés. Mais l’idée de pouvoir développer n’importe où, avec des produits locaux, me semble très importante. Et même si les résultats n’étaient pas d’une grande précision, certains « accidents » m’ont beaucoup intéressée. Il y a quelque chose de très organique dans ce travail et je sais maintenant qu’à condition d’avoir de l’émulsion couchée sur un support, je peux produire une image.

Emmanuel Lefrant:

Avec ma compagne, nous nous sommes retrouvés en tant que coopérants au Togo en 2003, elle à Kévé, moi à Lomé, à une cinquantaine de kilomètres l’un de l’autre ; il fallait au moins trois ou quatre heures pour faire la route. Mais on avait cette maison au milieu de la brousse où, depuis la fenêtre, on pouvait observer un paysage aride, ponctué de rares arbrisseaux. Comme le temps était long et que je savais que je resterais entre six mois et un an, j’ai commencé à faire des trous dans le sol, à mettre des piquets et à enterrer de la pellicule. Comme pour *Underground* [2001], il s’agissait

de pellicule développée, mais non exposée. Donc une pellicule noire, avec toutes ses couches d'émulsion. Quand on gratte cette émulsion un tout petit peu, on voit une première couleur apparaître, une sorte de bleu-vert – en fonction des émulsions, mais en l'occurrence c'était du Kodachrome. En grattant encore un peu plus, ce bleu-vert devient jaune, et enfin blanc. De manière très méthodique, j'ai creusé des puits, à chaque fois à un mois d'intervalle, afin de jouer sur l'exposition de la pellicule aux bactéries contenues dans le sol, avec des émulsions différentes, exposées à des temps différents. Ensuite j'ai déterré certaines choses pour voir comment les choses évoluaient, comment ça réagissait avec la chimie du sol. Parfois, c'était tout blanc, c'était de la terre, il n'y avait rien à faire. Et parfois, je sentais qu'il y avait de la matière, mais avant de pouvoir vérifier à 24 images par seconde dans quelle mesure elle pouvait être exploitable visuellement, du travail était nécessaire.

D'abord, il faut faire de la tireuse optique en pas-à-pas ; parce qu'évidemment, le support est très fragile. Si tu commences à passer sous l'eau pour enlever la terre, l'émulsion s'en va. J'ai aussi « fixé » certaines parties qui m'intéressaient en les recouvrant de scotch transparent avant de les réenterrer. Les zones non-protégées du ruban, quant à elles, continuaient à évoluer. J'ai fait cela pendant six mois, avec un cahier, en notant tout. Parallèlement, je filmais avec une caméra Super-8 légère. Elles ont cet avantage d'avoir pratiquement toujours des *timelapses* intégrés. Là-bas, il n'y a pas beaucoup de saisons. On est proche de l'Équateur, donc les journées durent en gros douze heures. J'ai filmé à une vitesse d'un certain nombre d'images par minute, ce qui m'a donné un *timelapse* de sept minutes pour une journée. Au final, je me suis retrouvé avec une image en Super-8 positive – puisque c'était de l'inversible – de ce paysage, et toutes sortes d'images que j'avais déterrées des puits.

Je suis rentré en France, et la première chose que j'ai faite, c'est de gonfler ce *timelapse* Super-8 en 16mm. Au départ, mon idée était de travailler avec des masques et des contre-masques. Concrètement, c'est comme si tu prenais deux rhodoïds... Si tu contrastes beaucoup une image avec la mer en bas, par exemple, tu vas avoir un bas noir et en haut le ciel va être blanc. Si ensuite tu superposes – ça, c'est le principe du bi-pack, deux pellicules en sandwich dans la tireuse optique – en bas, le noir obstrue tout. Donc, tu ne vas rien voir apparaître, mais ta deuxième image, elle, va apparaître dans le ciel. J'ai donc utilisé ce paysage comme un masque, c'est-à-dire que je l'ai gonflé en 16mm avec de la pellicule *high-contrast* noir et blanc. Les gris clairs sont devenus blancs et les gris foncés noirs. J'en ai tiré une copie positive et une copie négative. Puis, avec toutes les images enterrées,

j'ai fait selon le même principe des tirages contact de manière à ce que chaque image ait son pendant négatif.

Je me suis ainsi retrouvé avec les matrices de quatre images : la pellicule enterrée A et la pellicule enterrée B qui était son négatif, et mon paysage A et mon paysage B qui était son négatif. A partir de là, j'ai créé une partition – dont j'ai encore les schémas. Celle-ci visait à créer un rythme à partir de principes complètement subjectifs et qui étaient évidemment mêlés au travail sonore que j'étais en train de mener. La bande-son de *Parties visible et invisible* m'a pris un temps infini, au moins aussi long que l'image. Les deux s'écrivent ensemble, parallèlement, se confrontent. Il y a des retours en arrière, des avancées d'un côté ou de l'autre. Il est difficile d'expliquer exactement comment les choses se construisent. Une chose est sûre, je voulais créer une sorte de cinéma tissé – un peu comme peut le faire Rose Lowder – en mélangeant ces quatre matrices d'images.

Surtout, j'utilisais à la tireuse optique le principe de la synthèse additive et soustractive. Je l'ai dit, quand tu mélanges deux images en bi-pack, les noirs vont tout obstruer et tu vas ne voir apparaître l'image que dans les blancs. Mais si tu fais la même chose avec une double exposition, c'est-à-dire exposer le photogramme, revenir en arrière et le réexposer –, l'inverse se produit. Le blanc va tout cramer. Les sels d'argent ayant disparu, tu ne peux plus rien réimprimer sur ce blanc. Selon ce principe, j'ai créé une partition très visible dans le film. Tu vois sa progression, tu vois des blancs, des noirs, ça clignote et ça devient de plus en plus intense... Et après, j'ai intégré beaucoup de noirs. Ces noirs – c'est ainsi que le film se termine, avec des flashes d'images et beaucoup de noir – sont aussi une métaphore du cinéma. C'est ce qui est intéressant dans le battement, le scintillement. Le cinéma a commencé à fonctionner véritablement du point de vue du réalisme dès lors qu'on a compris qu'il fallait un obturateur et que, en réalité, pour percevoir le mouvement, il fallait qu'on ait un noir, une image fixe, un noir, une image fixe, un noir – un certain nombre de fois par seconde, selon les appareils.

Paradoxalement, ces images abstraites qui sortent de terre, qui sont le résultat du mixe bactériologique qui a lieu dans le sol, sont beaucoup plus réalistes que l'image produite directement par la caméra. Le monde bactériologique agit sur la pellicule même. Et puis il s'écoule des heures, des jours, des semaines, des mois avant que l'image se forme. C'est très opposé à la manière dont aujourd'hui on fait des films. On sort son iPhone, on filme, on a l'image immédiatement, on peut la visionner, l'éditer, la transformer. Tout va très vite. Les cristaux qui se forment sur la pellicule enterrée se sont créés dans un temps incomparablement plus long.

Il y a aussi la question du contrôle. Je ne contrôle en rien ce qui est en train de se passer. Le fait de ne pas toucher directement la pellicule, la question de l'aléatoire, je l'avais déjà pas mal développé autour d'*All Over* [2001] par exemple. Je peux prendre mon ruban, le regarder et me dire « oh, c'est intéressant », mais avant d'en comprendre réellement le rendu quand le film sera projeté à 24 images par seconde, il y a un travail de translation qui est important et qui ne s'acquiert qu'avec l'expérience. Comprendre comment les choses se déroulent temporellement, comprendre - et ça [Peter] Kubelka en parle très bien - que ça en 16mm, c'est une seconde... C'est cette espèce de transport du déroulement temporel entre ce que t'as une fois que le ruban physique est posé sur une table et ce qu'il devient une fois qu'il est enroulé dans une bobine et qu'il se déroule à l'intérieur d'un couloir de projecteur. Pour moi, le geste du cinéaste, il est là, c'est cette maîtrise du temps. C'est comprendre comment ça va se dérouler, comment ça va rendre, ce que tu abandonnes et ce que tu gardes en fonction de ton expérience et de cette compréhension du temps.

IMAGES DE L'ANTHROPOCÈNE

Olivier Fouchard:

Je ne veux pas embellir le réel, mais je veux le montrer avec mes couleurs. En fait, il n'y a pas de « réel ». Ce dont on parle, c'est du monde tel qu'on le voit. Dans *Tahousse*, on a créé un monde un peu à la Murnau mais en couleurs. Depuis un moment, on se disait que les choses iraient bientôt très mal sur Terre, que la nature se réveillerait et que tout s'effondrerait. L'espoir était toutefois que les survivants apprennent quelque chose, qu'ils continuent à cultiver la terre, à cueillir et à chasser, mais sans prendre plus que ce dont ils ont besoin. Quand on voit dans le film un homme porter des ballots de paille ou labourer la terre, c'est une manière de recommencer à vivre sur les ruines du monde d'avant. La vie devient plus contemplative. Ils ont compris que le rôle de l'Homme est de regarder la nature. Ce n'est pas moi qui le dis mais Kennan, un ermite chez qui on allait en Suisse et qui lisait Nietzsche et Maria Rilke au coin du feu, en compagnie de son chien. Pour lui, l'Homme doit chanter la beauté de la nature. Même dans le désastre, elle reste belle. *Le Granier*, c'est un tremblement de terre, c'est l'Apocalypse. Le fait que l'image Super-8 ne soit pas bien fixe augmente encore cet effet de tremblement. L'image est toujours en train de palpiter comme un être vivant, et en même temps comme quelque chose qui souffre. On ne peut montrer que de beaux fantômes au cinéma. Ça a été, ça n'est

plus, mais c'est là quand même. C'est une image qui revient. On fait revenir d'outre-tombe ce qui est caché dans le noir.

Frédérique Menant:

Le jardin est le fruit d'une rencontre avec une femme en Guadeloupe, Thérèse Bandou. Je voulais filmer des mains qui sortent des tubercules de la terre pour un autre film, toujours en montage, où il est plus directement question de la mort, de la perte, mais aussi de la manière dont on reprend corps face au gouffre d'un deuil. Quand j'ai rencontré Thérèse avec ce désir de filmer ses mains au travail, elle a compris immédiatement et m'a dit: « Ce jardin c'est mon deuil ». Elle m'a dit aussi: « Pour moi, le corps et la terre c'est la même chose ».

Avant de la filmer, j'ai travaillé au jardin avec elle. C'était une expérience très forte de sentir la chaleur tropicale en restant accroupie au plus près de la terre, dans la brûlure du soleil. Puis j'y suis allée avec ma caméra. Parfois je filmais, parfois je l'aidais, selon la lumière et mon envie. Avec ce film j'ai voulu restituer l'expérience puissante de me sentir physiquement traversée par cet environnement, et d'une certaine manière remise en vie par la rencontre avec cette femme.

Avec le recul, je dirais que ce n'est pas juste une continuité entre corps et environnement, mais plutôt une danse, un mouvement qui fait la relation de l'un à l'autre. Thérèse est sans cesse au travail dans *Le jardin*. Elle brasse, masse, arrache, plante, marche, regarde. On peut se fondre dans la terre et mourir, mais on peut aussi « danser » avec elle. Et c'est peut-être ça vivre. C'est sa manière d'être au monde, agissante. Je crois que ce que j'ai voulu inscrire est cet engagement de soi par le corps. Le jeu, la connivence avec le monde naturel quand cela est possible. Et filmer avec cette pellicule parfois périmée, inversible, dans un temps indéfini entre travail au jardin et prise d'images et de son, au corps-à-corps avec elle grâce à ma caméra 16mm, est pour moi aussi une manière d'être vivante, au monde.

Emmanuel Lefrant:

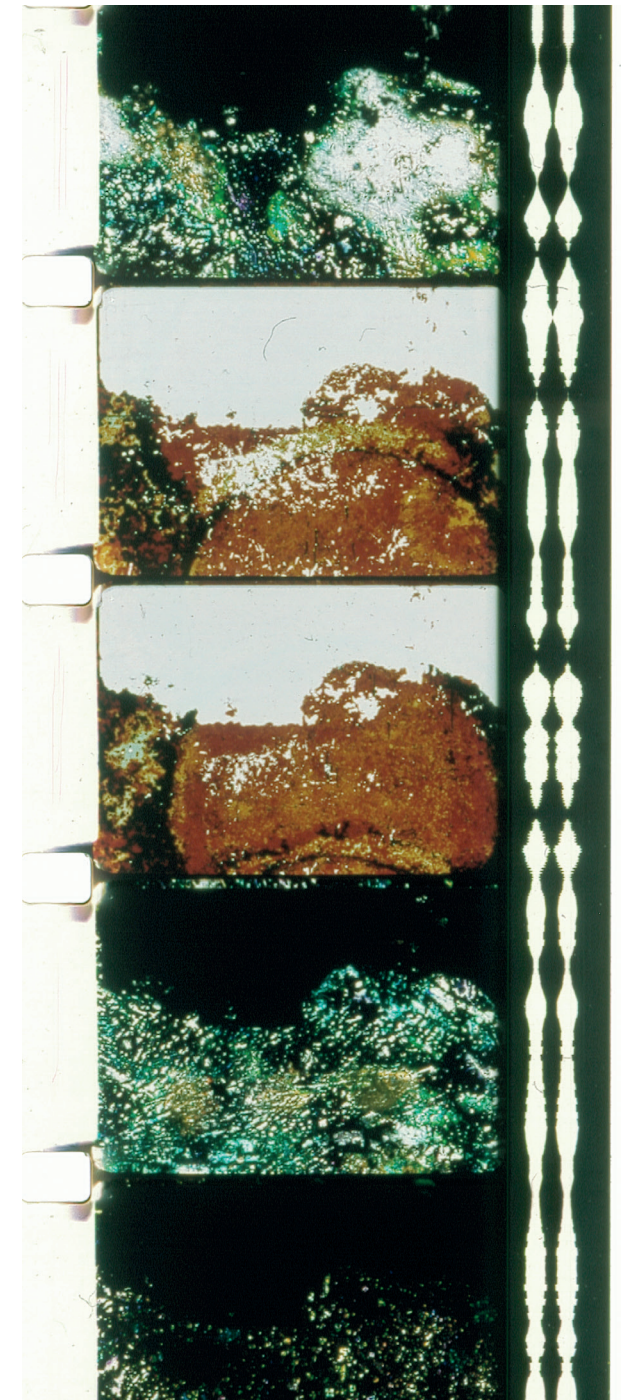
Le Pays dévasté a été très difficile à finir, pour beaucoup de raisons. Ce qui m'a motivé est la découverte de plans tournés dans le lit de l'Amazonie. Pour « baptiser » le petit labo monté par mon ami Stefano [Canapa] à Montevideo, je m'étais décidé à y développer une séquence Super-8 sans avoir les produits chimiques appropriés. Par chance, cela a donné quelque chose que j'ai trouvé fascinant. Les arbres avaient des teintes dorées. Même les mouvements de caméra avaient une spontanéité qui m'a frappé. A partir

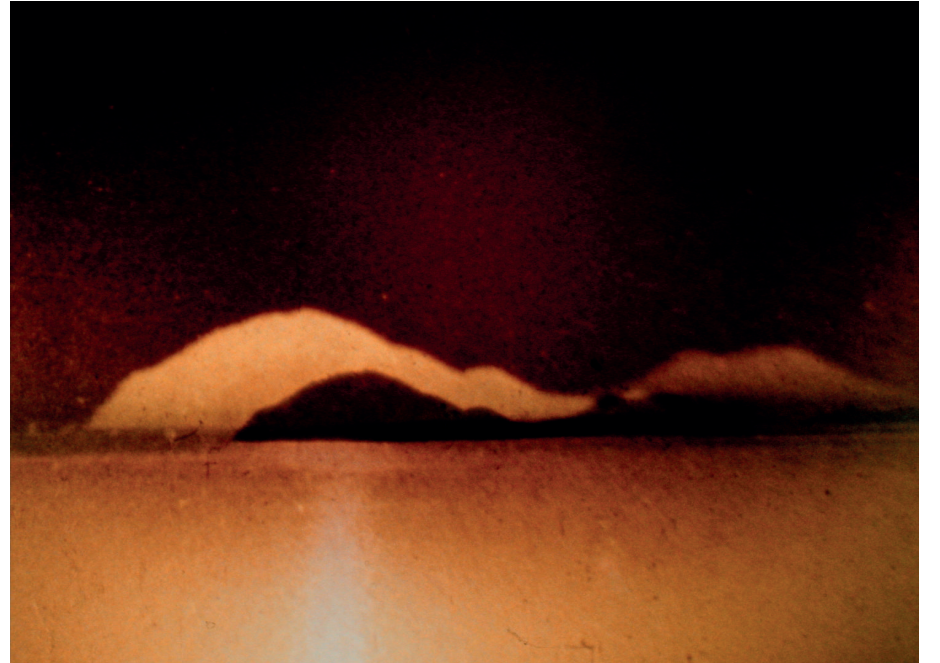
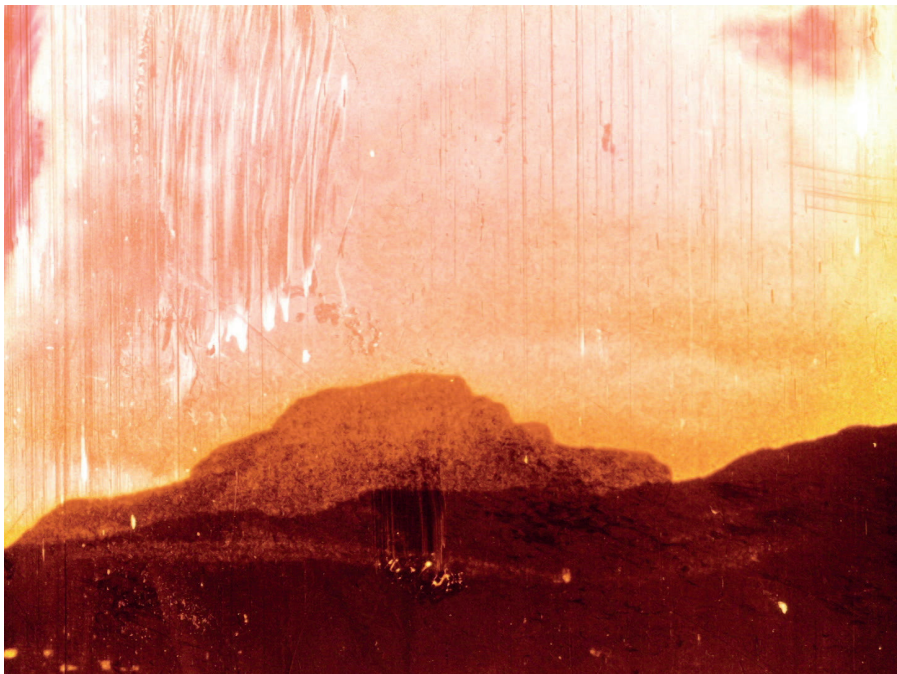
de là, j'ai beaucoup travaillé le traitement croisé, qui consiste à développer des émulsions dans des bains qui ne leur sont *a priori* pas appropriés. C'est une pratique compliquée, qui exige beaucoup de tests et d'expérimentations. Faute de standards de développement, il est en effet impossible de savoir combien de temps il faut laisser la pellicule dans les bains pour qu'une image apparaisse. La plupart du temps, elle ressort toute blanche ou toute noire. Alors tu recommences, tu fais des bouts, des bouts, des bouts, puis à un moment tu n'as plus rien de ce que t'as filmé. Il faut refilmer, des choses se perdent... Et puis surtout, quand l'image apparaît, c'est parfois sur des plages très, très courtes. Il faut également être très précis quant à la température des bains, car cela fait varier les temps et tu ne retrouves plus le même résultat.

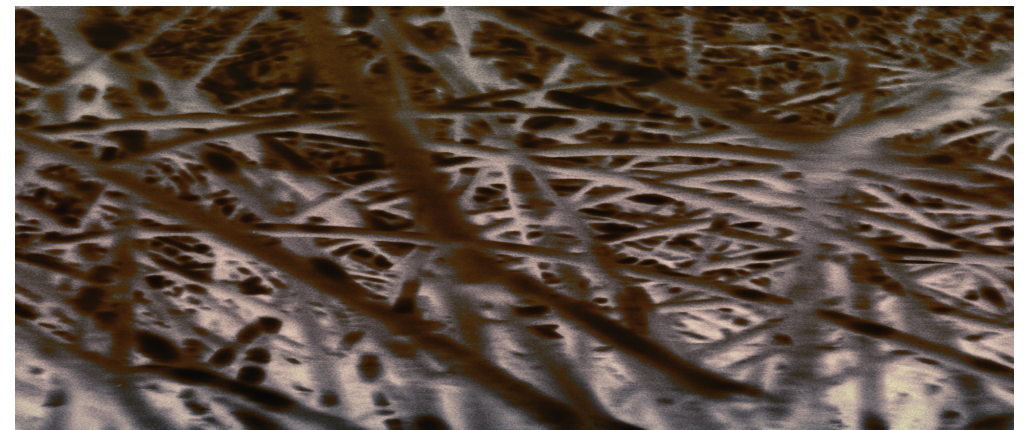
Toujours est-il que j'ai continué à filmer sans trop savoir ce que je ferais, à Sao Paulo et en Amazonie, dans les Caraïbes autour de la Martinique, en France aussi, en Normandie, en Auvergne, et au Sénégal, dans des régions de mangroves. Au départ, je n'avais pas imaginé faire un film portant à ce point sur la question écologique. Mais, en parallèle, j'avais commencé à lire Bruno Latour, Gunther Anders et d'autres choses autour de l'Anthropocène. Il y a aussi ce poème de T.S. Elliott, *The Waste Land*, notamment le dernier chapitre, où il est question de dévastations, d'inondations, qui m'a inspiré le titre. Le film a mis cinq, six ans à se fabriquer, alors qu'il ne fait guère que 12 ou 13 minutes. Ce que je trouve beau dans la construction d'un film, c'est que toutes ces réflexions, ces lectures ont lentement irrigué le projet.

Il y a dans ce film un plan de mangrove tourné en Martinique, où l'on découvre un motif rhizomique. C'est devenu un moment important du montage final, une bascule entre une image figurative – certes en négatif, certes déformée par rapport à l'image réaliste habituelle – et ce maillage que constitue la mangrove. A ce moment, on s'aperçoit qu'il y a toute une vie qui se déroule sous, à côté ou autour de nous, mais qui n'est pas visible tout de suite. Je vois dans cette image quelque chose de très parlant sur l'Anthropocène comme phénomène intriqué.

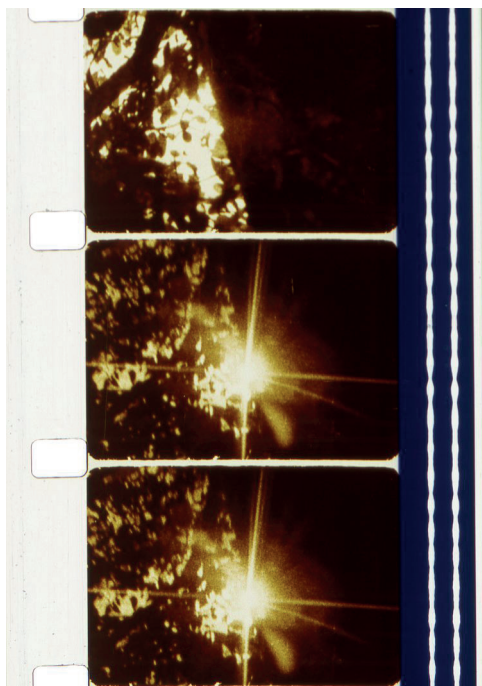
C'est en cela que je parle de révélation. L'image est déjà présente, et c'est la stratégie de l'artiste qui va faire qu'elle se révèle. C'est quelque chose que j'ai développé à travers *Underground* et ensuite *Parties visible et invisible*, puisque j'ai enterré de la pellicule. Par analogie et par extension, on voit exactement le même genre de stratégie dès lors que j'ai commencé à aborder le traitement croisé dans *Le Pays dévasté*, puis dans *I Don't Think I Can See An Island*. Un motif, un paysage, dont la véritable nature – en











tout cas celle que je veux montrer – est invisible, se révèle à travers le développement de processus particuliers.

Le cœur d'*Island* est surtout la question de la perception. Mais, sous-jacente au film, la question écologique est posée. C'est un paysage qui est en dissolution, quelque chose qu'on trouve déjà dans *Le Pays dévasté*. On montre un paysage tel qu'il sera probablement dans le futur. Avec toute sa beauté aussi : car le désastre rend parfois les choses d'une beauté inouïe.

TRACES

Frédérique Menant:

Dans le film *Mue(s)*, l'émulsion est bouleversée dans sa structure, mais l'image du corps reste visible, identique et transformée. Quelque chose s'échappe, se détache, se transforme pour que le corps puisse continuer à être là. *Mues* était d'abord une installation plastique : des empreintes de fragments de corps de femme, comme des peaux de plâtre. C'est le travail de ma sœur, Nathalie Menant, et j'ai moi-même été le modèle de la première mue. Entre le moment du moulage et celui où le plâtre se détache, il se passe quelque chose de très troublant. Je voulais restituer ce mouvement intérieur. L'émulsion se détache comme une peau mais le corps reste entier, renouvelé, portant la trace de ce passage, de cette mue.

Je tourne principalement en 16 mm avec des magasins de 30 m, soit une durée de 2 minutes 40. C'est très court, ce sont de tous petits fragments que je prélève pour faire image. Mais chacun ensuite ouvre des espaces plus vastes, notamment grâce au travail du son, recomposé, asynchrone. Il s'agit de recomposer quelque chose, et non d'enregistrer – ce que j'ai plus de mal à faire en numérique, qui est pour moi un flux sans début ni fin, sans ancrage.

Au contraire, tourner en argentique implique de travailler avec du matériel mécanique. Il y a dans la caméra un petit moteur, un mouvement interne, une horlogerie qui déplace la pellicule, photogramme après photogramme. C'est un enregistrement du temps. La vibration de cette mécanique, plus ou moins marquée selon les caméras, participe du sentiment de saisir un intervalle de temps, un fragment du flux qui nous traverse. C'est comme anticiper une archéologie future. Je n'enterre pas de bobines dans la terre mais j'ai le sentiment de fabriquer des petits bouts des images de mon temps que l'on retrouvera épars, quelque part. Des traces fugaces d'un passage.

Olivier Fouchard

Mahine et moi adorions partir avec vingt kilos de matériel sur le dos dans des endroits où il n’y avait pas d’électricité, où il fallait moudre le café le matin, allumer le feu, faire chauffer l’eau... en Suisse, en Italie, en Lozère. Il y avait des salamandres quand il pleuvait, on buvait l’eau des cascades. On mettait la caméra sur intervallo-mètre [dispositif permettant de faire des images à des intervalles de temps définis], on s’asseyait et on rêvassait. On ne partait jamais avec l’idée de faire un film, mais toujours avec celle de faire des images. On va chercher des images comme on va à la cueillette, comme on va se promener.

Yâd est un peu différent. C’est la guerre. Des paysages vides. Il n’y a plus personne. On parle des immeubles construits sur les cadavres et des cimetières retournés par les bombes. A l’endroit de cet ancien cimetière, qui était bombardé, où les enfants jouaient et où on voyait les explosions et les squelettes ressortir de terre, et où les gens sont morts aussi, et qui est devenu un champ de bataille, qu’est-ce qu’on y voit maintenant ? Eh bien maintenant ils y construisent des immeubles. On y voit une grue sur un paysage de montagne, avec des sons de chantier. *Yâd* parle donc de l’effacement des traces...

Emmanuel Lefrant

À la différence du numérique, l’image produite par la photochimie est vraiment une impression. C’est comme au temps de Gutenberg : une surface, une matière sur laquelle tu imprimes une image. Une fois que le film existe, tu peux saisir la pellicule à mains nues, regarder par transparence et voir ton image. Et puisque tu peux la saisir, tu peux aussi intervenir dessus à main nue, tu peux gratter dessus, etc. Je me souviens de cette anecdote de Godard, qui avait besoin d’avoir un rendu un peu plus crade d’une image dans un de ses films, donc il a mis son négatif par terre et il a marché dessus. Bon, c’est un geste qu’il a repris de quelques cinéastes expérimentaux, c’était presque coquet de sa part de faire un truc comme ça. Mais c’est l’idée d’avoir une incidence directe entre le corps du cinéaste et l’image de son film. Il y a cette espèce de rapport intime qui se crée. Dès lors que le film traite de la perception, et même de la question écologique – de la planète, de l’empreinte qu’on laisse sur les choses, etc. – ça me paraîtrait complètement antinomique de faire ça en numérique. Je ne vois pas comment je pourrais en parler de manière pertinente autrement qu’en pellicule.

PERCEPTION, CRÉATION

« Comme tous les vrais trésors de l'esprit, la perception peut être divisée en fractions minuscules sans perdre sa qualité. Les mauvaises herbes d'un terrain vague délivrent la même leçon que les séquoias. »

Aldo Leopold,
L'éthique de la terre,
####

Pierre Jendrysiak

Comment regarder *Ten Skies* ? Certes, les films de James Benning ressemblent à s'y méprendre à ces vidéos longues de plusieurs heures qui traînent sur YouTube et qui montrent des chutes d'eau, des nuages, des forêts, ces vidéos qui servent à décorer sa maison ou à tester les couleurs de sa télévision. Mais il faut bel et bien regarder et écouter *Ten Skies*, être concentré et attentif. Sans cesse l'attention s'écarte, le spectateur se perd dans ses pensées, mais soudain un coup de vent, une feuille qui bouge, un rayon de soleil le ramène au film et lui rappelle qu'il y a tant à voir, et que la minute d'inattention n'est que la promesse d'une redécouverte future. Entre le début et la fin d'un plan de *Ten Skies*, il semble s'être passé peu de choses, et pourtant absolument tout a changé ; bien souvent les nuages qui occupaient tout l'espace au début du plan ont disparu, remplacés par une simple brume, un ciel bleu ou la trace d'un avion. Les films de James Benning sont un défi lancé au spectateur, toujours recommencé : le défi de voir, de *vraiment* voir des paysages devenus des clichés. Car les petites routes de *small roads* et les trains de RR sont toujours déjà associées à des séries d'images préexistantes – en premier lieu celles du cinéma, depuis Lumière et Griffith. Vider le cliché : voilà la tâche de Benning, artisan filmeur de lieux trop filmés et d'espaces trop vite traversés. Impliqué corps et âme, trouvant, choisissant et organisant les plans de paysage ainsi que leurs rapports, Benning est lui-même le « sujet » assumé de ces films. L'on ne peut que deviner l'extrême concentration qui doit le traverser lorsqu'il choisit son angle de prise de vue, la position de son micro, lui qui cherche aussi à « voir enfin » le paysage sous ses yeux. Ce ciel que j'ai l'impression de connaître par cœur, que je vois tous les jours, qui n'est pour moi qu'une banalité, puis-je vraiment le voir ? Voilà la tension qui, pour chaque plan de ciel – 10 minutes, mille pieds de pellicule – nous étreint.

Pour un tournage au bord de la mer par exemple, si vous ne suivez pas l'ordre et que les acteurs ont des coups de soleil, cela crée des difficultés terribles de maquillage. Je me suis aperçu que la plupart des metteurs en scène ne faisaient pas comme moi. Les trois minutes utiles que je tourne par jour, je les groupe en un laps de temps très court, le reste de la journée étant consacré à la préparation. Je peux ainsi profiter de la lumière naturelle, ce qui serait impossible si j'étais les prises de vue de 1h à 8h de l'après midi, par exemple.

Eric Rohmer, #####,
1985

####

Pour bien peindre un paysage, je dois découvrir d'abord les assises géologiques. Songez que l'histoire du monde date du jour où deux atomes se sont rencontrés, où deux tourbillons, deux danses chimiques se sont combinées. Ces grands arcs-en-ciel, ces prismes cosmiques, cette aube de nous-mêmes au-dessus du néant, je les vois monter, je m'en sature en lisant Lucrèce. Sous cette fine pluie je respire la virginité du monde. Un sens aigu des nuances me travaille. Je me sens coloré par toutes les nuances de l'infini. A ce moment-là, je ne fais plus qu'un avec mon tableau. Nous sommes un chaos irisé. Je viens devant mon motif, je m'y perds. Je songe, vague. Le soleil me pénètre sourdement, comme un ami lointain, qui réchauffe ma paresse, la féconde. Nous germinons. Il me semble, lorsque la nuit redescend, que je ne peindrai et que je n'ai jamais peint. Il faut la nuit pour que je puisse détacher mes yeux de la terre, de ce coin de terre où je me suis fondu. Un beau matin, le lendemain, lentement, les bases géologiques m'apparaissent, des couches s'établissent, les grands plans de ma toile, j'en dessine mentalement le squelette pierreux. Je vois affleurer les roches sous l'eau, peser le ciel. Tout tombe d'aplomb. Une pâle palpitation enveloppe les aspects linéaires. Les terres rouges sortent d'un abîme. Je commence à me séparer du paysage, à le voir. Je m'en dégage avec cette première esquisse, ces lignes géologiques. La géométrie, mesure de la terre. Une tendre émotion me prend. Des racines de cette émotion monte la sève, les couleurs. Une sorte de délivrance. Le rayonnement de l'âme, le regard, le mystère extériorisé, l'échange entre la terre et le soleil, l'idéal et la réalité, les couleurs ! Une logique aérienne, colorée, remplace brusquement la sombre et têtue géométrie. Tout s'organise, les arbres, les champs, les maisons, je vois. Par taches. L'assise géologique, le travail préparatoire, le monde du dessin s'enfonce, s'est écroulé comme dans une catastrophe. Un cataclysme l'a emporté, régénéré. Une nouvelle période vit. La vraie ! Celle où rien ne m'échappe, où tout est dense et fluide à la fois, naturel. Il n'y a plus que des couleurs, et en elles de la clarté, l'être qui les pense, cette montée de la terre vers le soleil, cette exhalaison des profondeurs vers l'amour... Le génie serait d'immobiliser cette ascension dans une minute d'équilibre, en suggérant quand même son élan. Je veux m'emparer de cette idée, de ce jet d'émotion, de cette fumée d'être au-dessus de l'universel brasier... Le génie serait de dégager l'amitié de toutes ces choses en plein air, dans la même montée, dans le même désir. Il y a une minute du monde qui passe. La peindre dans sa réalité ! Et tout oublier pour cela.

Paul Cézanne,
Conversation
avec Joachim Gasquet,
1921]

J'ai un rapport physique avec la nature, et politique avec le paysage. Sur le tournage, je fais mon cadre, mais après je ne regarde plus dans l'objectif. Je suis à côté de la caméra. Je découvre donc ce que j'ai filmé en arrivant chez moi. Tout se joue au cadrage. J'enregistre des portions de temps assez importantes, puis je choisis les moments où quelque chose advient: le vent qui souffle et fait vibrer la caméra, un oiseau qui passe, ou la pluie qui se met à tomber. L'expression plastique est véritablement liée au matériau, à ce qui se produit et que je ne maîtrise pas, mais que je recherche au moment du tournage. Le cadre, la lumière, la composition sont essentiels. Quand je travaille ensuite sur l'ordinateur, j'ai le souvenir de l'image telle qu'elle était, mais il s'agit pour moi de révéler autre chose du plan, sans référence à l'image originale. Je travaille sur les mouvements internes au plan – le passage des oiseaux, la fumée, la poussière, les vibrations de la lumière, etc.

Jacques Perconte,
« Traversées » (entretien),
2015

M. Viallet, Ingénieur,
*Recueil de Planches
sur les Sciences, les Arts
libéraux et les Arts
mécaniques*, 1768

Pour rendre ces dessins plus intelligibles, on a été obligé de prendre quelques licences, comme d'avoir supposé dans la coupe toutes les galeries sur une même ligne. [...] Les ouvriers sont certainement bien peu à leur aise dans le fond des crabotages, *pas aussi mal cependant qu'on pourrait se l'imaginer*. [...] Les figures 3 et 4 de la pl.III font voir *quelle facilité* les ouvriers tirent dans cette occasion de la grande inclinaison du banc qui fait qu'*ils ne sont qu'un peu couchés* sur le côté, au lieu d'être courbés comme on le croirait d'abord. [...] Ils portent leurs faix sans aucune lumière: [...] à force de passer par le même endroit il se forme dans les galeries des espèces d'augets dans lesquels les ouvriers font couler leurs piés.»

En déchiquetant et en creusant le contenu de la terre, le mineur ne distingue pas la forme des choses, il ne voit que la matière brute et jusqu'à ce qu'il arrive à son filon, elle n'est qu'un obstacle qu'il brise avec obstination pour la renvoyer à la surface. Si le mineur voit des formes sur les murs de sa caverne quand la flamme de la bougie vacille, ce ne sont que des déformations effrayantes de son pic ou de son bras. Le jour a été aboli et le rythme de la nature brisé. La production en continu, de jour comme de nuit, apparaît ici pour la première fois. Le mineur doit travailler à la lumière artificielle même lorsque le soleil brille dehors (...): un triomphe de la modernité. Dans les galeries et les couloirs souterrains de la mine, rien ne peut distraire le mineur. Nulle fille passant dans le champ, pour lui rappeler son humanité; nul lapin traversant son chemin pour éveiller en lui le chasseur; nulle lumière sur la rivière pour l'inviter à la rêverie. Le cadre restreint du travail domine, rébarbatif, incessant, obstiné. C'est un monde obscur, incolore, insipide et inodore, informe: le paysage de plomb d'un hiver perpétuel.

Lewis Mumford,
*Technique
et civilisation*, 1934

Malgré le temps, les hautes herbes des vallées étaient de nuances de jaunes et de verts très étonnantes. J'ai commencé à me balader, j'ai aussi filmé quelques matchs de rugby. Tout cela me donnait vraiment envie de revenir. Quelques mois plus tard, j'ai commencé à tourner sans trop savoir ce que je voulais. Peu à peu, j'ai découvert la profondeur d'une nature modelée par l'activité de l'homme, et compris que la laine qui sert l'industrie textile n'était pas celle des moutons que l'on voit partout. Autre surprise: la forêt d'Ettrick, qui me dit-on est plus grande que la ville de Londres, est détruite et replantée parcelle après parcelle car elle fait l'objet d'une intense exploitation. La traverser (elle ne se visite pas, elle est privée), c'est se glisser entre des immenses arbres serrés comme des sardines, entre lesquels le soleil peine à se frayer un chemin, alors que dans les parcelles exploitées, au contraire, il ne reste que quelques troncs au milieu des souches arrachées, pour que les oiseaux ne désertent pas. Le voyage suivant est très pluvieux, venteux, brumeux et froid, mais m'offre d'incroyables scènes. Le troisième se déroule à nouveau durant le festival. Je passe alors beaucoup de temps sur les routes à quadriller les "Borders", une région entre l'Angleterre et l'Ecosse où il n'y avait pas de lois. C'est pendant ce voyage qu'il m'apparaît essentiel d'inclure la question du textile dans le projet. Parce qu'en regardant par la vitre de la voiture le paysage qui défile et les couleurs qui se mélangent, je me rappelle les textures des laines et des cachemires entremêlant roses et verts, bruns et rouges.

Jacques Perconte,
« Traversées », 2015

Fleur Chevalier, « Jacques
Perconte / Robert
Cahen: l'inspect du
monde sensible », 2015

[...] provoquée par l'averse dans *Chuva (Madeira)* (Jacques Perconte, 2012), la fusion du ciel, de la mer et de la brume mue le paysage maritime en un dégradé de gris divisé par sa ligne d'horizon. L'humidité peu à peu condensée à l'écran en une buée de pixels colorés opère comme un zoom dans la vapeur liquide, de telle sorte qu'on se croirait plongés, tête la première, dans l'eau des bains de Bonnard. L'œil ainsi ensauvagé, le corps ne connaît plus de limites.

Tout hanté de glissements, d'éclairs dans l'eau vive, combien passionnant serait l'ouvrage d'une truite, si les truites peignaient. Celui du serpent - si les serpents nous livraient leurs ouvrages - obsédé de pierre brûlante. Celui de l'oiseau, plein de ciel et de nuages. Et n'importe quel objet qu'ils peindraient, et fût-ce par exemple une pomme, la truite y mettrait de ses courses froides, le serpent de sa pierre, l'oiseau de son ciel.

Jean Dubuffet,
Notes pour
les fins-lettrés, 1946

ÉPILOGUE

« Je ne sais pas si vous vous en souvenez mais, naguère encore, quand nous regardions le ciel, le matin, nous pouvions y contempler le spectacle d'un paysage indifférent à nos soucis ou, tout simplement, le temps variable, menant sa course, sans qu'il nous regarde aucunement. La nature était extérieure. Quel repos c'était ! Mais aujourd'hui, au lieu de nous enchanter des nuages, ces nuages, à notre tour, c'est notre action, pour une part chaque jour moins infime, qu'ils transportent. Qu'il pleuve ou qu'il fasse beau, dorénavant, on ne peut plus ne pas se dire que c'est en partie notre faute. Au lieu de jouir du spectacle des traînées de jets dans le ciel bleu, nous frémissions de penser que ces avions modifient le ciel qu'ils traversent, qu'ils l'entraînent dans leur sillage comme nous entraînons l'atmosphère derrière nous chaque fois que nous chauffons notre appartement, que nous mangeons de la viande, ou que nous nous préparons à voyager à l'autre bout du monde. Non, décidément, à moins de contempler les corps célestes dans le monde supralunaire, il n'y a plus rien d'extérieur sur quoi calmement méditer. »

Andreas Malm,
Comment saboter un pipeline, La Fabrique,
Paris, 2020,
p. 150-151

« Chaque phénomène météorologique extrême s'abat désormais de toute la force des émissions accumulées jusque-là et donne un avant-goût des malheurs à venir. Ce devrait être le moment choisi pour frapper et monter d'un cran : la prochaine fois que des incendies dévastent les forêts d'Europe, saccager un excavateur. La prochaine fois qu'une île des Antilles est défigurée par un cyclone, débarquer au beau milieu d'une débauche d'émissions de luxe ou au siège de Shell. La météo est déjà politique mais elle est politique dans une seule direction, déchaînant toute la puissance de la vapeur accumulée par l'ennemi qui, de son côté, n'a pas à supporter la responsabilité ni les effets de la chaleur. »

« Quand il pleut, quand il y a de faux nuages sur Paris, n'oubliez jamais que c'est la faute du gouvernement. La production industrielle aliénée fait la pluie. La révolution fait le beau temps. »

Guy Debord, *La planète malade*, Gallimard,
Paris, 2004 [1971],
p. 93-94

MOTIFS ENTRETIEN DOMINIQUE MARCHAIS

Planche 1

- 1. Le Temps des Grâces, 2009
- 2. La Ligne de partage des eaux, 2013

Planche 2

- 3. Lenz échappé, 2003
- 4. Nul homme n'est une île, 2018

Planche 3

- 5. Le Temps des Grâces
- 6. La ligne de partage des eaux

Planche 4

- 7. La Ligne de partage des eaux
- 8. Nul homme n'est une île
- 9. Le Temps des Grâces

Planche 5

- 10. La Ligne de partage des eaux
- 11. Le Temps des Grâces

Planche 6

- 12. Nul homme n'est une île
- 13. La ligne de partage des eaux

Planche 7

- 14. Le Temps des Grâces
- 15. La Ligne de partage des eaux

Planche 8

- 16. Nul homme n'est une île
- 17. Le Temps des Grâces
- 18. Lenz échappé

MOTIFS TERRESTRE APRÈS TOUT

Planche 1

- 1. The Revenant
- 2. Solaris

Planche 2

- 3. Adieu au langage
- 4. Ballet mécanique

Planche 3

- 5. Old Joy
- 6. Old Joy

Planche 4

- 7. 2001 a space odyssey
- 8. Lessons of darkness

Planche 5

- 9. Silent running
- 10. All is lost

Planche 6

- 11. Le Mouchard
- 12. American beauty

Planche 7

- 13. Old Joy
- 14. Soylent green

Planche 8

- 15. Avatar
- 16. behemoth

Planche 9

- 17. Soylent green
- 18. Silent running

Planche 10

- 19. Abyss
- 20. Okja

Planche 11

- 21. Night moves
- 22. Okja

Planche 12

- 23. Amak Bakia
- 24. Avatar

Planche 13

- 25. Meek's cutoff
- 26. La glace à trois faces

Planche 14

- 27. Avatar
- 28. Adieu au langage

Planche 15

- 29. Gravity
- 30. Melancholia

Planche 16

- 31. Avatar
- 32. Silent Running

MOTIFS CONVERSATION POTENTIELLE

Planche 1

- 1. Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension

Planche 2

- 2. Le granier
- 3. Le granier

Planche 3

- 4. I don't think I can see an island
- 5. I don't think I can see an island

Planche 4

- 6. Pays devasté
- 7. Weni Wine

Planche 5

- 8. Le jardin
- 9. Pays devasté

Planche 6

- 10. Le jardin
- 11. Le jardin

Planche 7

- 12. Le jardin
- 13. Yâd

Planche 8

- 14. Tahousse

Rédacteur en chef:

Remerciements:

Comité de rédaction

Ont contribué:

Relecture

Conception graphique:

**Photographie de
couverture:**

**Création et gestion du site
de Débordements**

DÉBORDEMENTS

N°2

ED ESTI BEREM QUI
OMNIMILIT PLAUT
AUTEM ET HARUM QUIDIT
DOLORE VEL ILIT



23 €

ISBN XXXXXXXX