

Interroger les fantômes de l'Histoire

Marie-Claude Loiselle

Number 168, September 2014

Spectres et fantômes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72516ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loiselle, M.-C. (2014). Interroger les fantômes de l'Histoire. *24 images*, (168), 14–19.

Interroger les fantômes de l'Histoire

par Marie-Claude Loisel



TROPICAL MALADY (2004) d' Apichatpong Weerasethakul



« Il faudra toujours que des mortels encore vivants enterrent des vivants déjà morts. »

Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*

VIVANTS ET MORTS PARTAGEANT LE MÊME MONDE. IMAGES DE MILITAIRES DONT ON NE SAIT PLUS S'ILS appartiennent au passé, au présent ou à l'avenir dans ce réseau de temps entremêlés que fait cohabiter Apichatpong Weerasethakul, ou constellation que le présent forme avec ce qui compose l'histoire occidentale et images hantées par d'autres images chez Godard. On imagine alors que les spectres qui s'insinuent dans les films de ces cinéastes rencontrent ceux d'autres films. Ceux du cinéma de Fassbinder, qui n'a jamais cessé d'affronter les démons du nazisme refoulés dans la réalité politique de son (notre) époque. Ceux de *La question humaine* et de *Low Life* de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval, où il s'agit de conjurer la malédiction que les figures revenantes les plus effroyables du passé font planer sur notre siècle.

LE TEMPS DISJOINT

Dans *Tropical Malady*, tout comme dans *Syndromes and a Century*, le film suivant réalisé par Apichatpong Weerasethakul, deux parties se regardent, deux moments différents, liés et autonomes, qui ouvrent le film à tout un jeu de dédoublements, de ramifications et de brouillages, de reconnaissances et de réminiscences. Il ne s'agit pas ici d'une simple particularité narrative, mais bien d'une manière d'appréhender un rapport au temps où les notions de présent, de passé et de futur n'existent pas, où les lignes de séparation s'effacent afin de laisser place à un univers temporel (ou à un « plurivers », pour reprendre le mot de Jean-Clet Martin) fait de variations continues dans lequel les êtres, morts ou vivants, évoluent librement. Il n'est donc pas ici question de donner aux personnages, pas plus qu'aux acteurs, un rôle défini, qui reposerait sur une identité claire, mais de laisser se croiser leurs états pluriels et provisoires par des effets de métamorphose, qui sont autant de réincarnations que subissent à la fois les personnages et ceux qui leur prêtent leur corps. C'est ainsi que le jeune homme, incarné par Sakda Kaewbuadee, disparaît brusquement à la fin de la première partie de *Tropical Malady* pour réapparaître dans la seconde partie, « réincarné » sous le double aspect d'un être sauvage et d'un tigre : un fantôme qui hante la jungle, doué du pouvoir de s'insinuer dans les rêves des hommes. Dans le premier

long métrage d'Apichatpong, *Mysterious Object at Noon*, ce n'était pas un acteur qui jouait plusieurs rôles, mais à l'inverse un personnage qui se trouvait incarné par plusieurs acteurs. Dans leurs métamorphoses, personnages et acteurs se confondent jusqu'à laisser circuler entre les êtres un courant ininterrompu dégagé du temps – uniquement soumis dans *Tropical Malady* à une force d'envoûtement, qu'elle soit tantôt celle du désir, tantôt celle d'un esprit chamanique. Et le soldat qui affronte cet esprit alors qu'il s'enfonce dans la forêt à la recherche d'un villageois mystérieusement disparu – forêt obscure et abstraite, comme s'il plongeait en lui pour affronter ses propres démons –, est-ce bien toujours le Keng amoureux de la première partie, maintenant sur les traces de son amant perdu ?

Ailleurs, dans *Phantoms of Nabua*¹ (CM) et *A Letter to Uncle Boonmee*² (CM), puis *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, la porosité des strates temporelles, accentuée par ces jeux de métamorphose où les morts sont toujours convoqués, prend un aspect qui, sans ne jamais être appuyé, s'avère nettement plus politique. C'est bien l'histoire récente de la Thaïlande qui resurgit dans ces films où les êtres (hommes ou créatures mystérieuses) qui habitent villages et forêts, s'ils ont un pouvoir – et même parfois un pouvoir magique – ont surtout celui de ne pas laisser le passé sombrer dans l'oubli. Ce passé est

celui marqué par la répression que l'armée thaïlandaise (soutenue par les États-Unis alors en pleine guerre du Vietnam) a exercée contre son propre peuple durant les années 1960 à 1980, tuant, chassant, torturant les paysans considérés appartenir à la guérilla communiste. On comprend alors combien la figure de l'oncle, poursuivi par la culpabilité d'avoir tué trop de communistes durant la guerre, est le cœur, le nœud douloureux de cette préoccupation qui traverse toute l'œuvre d'Apichatpong : la question de la mémoire. Cette figure est présente depuis *Tropical Malady*, où un des personnages parle d'un oncle qui se souvient de ses vies antérieures, jusqu'au plus récent long métrage du cinéaste dont le titre reprend littéralement cette référence, en passant par *A Letter to Uncle Boonmee*, où le narrateur s'adresse à cet oncle décédé. Le village de Nabua où a été tourné ce film est situé au nord-est de la Thaïlande, là où les paysans ont subi les attaques sanglantes de l'armée qui y avait une de ses bases. Et les fantômes du titre *Phantoms of Nabua* ne sont nuls autres que tous ces morts qui hantent encore le village. Ils cohabitent avec ces jeunes descendants des paysans pourchassés et massacrés qui s'adonnent (dans ce court film de l'installation *Primitive*)³ à un étrange jeu de ballon de feu devant un écran de cinéma de fortune qu'ils feront s'embraser. Sur cet écran, des éclairs artificiels strient l'obscurité nocturne... telle une réminiscence de ces fusées éclairantes que les militaires lançaient la nuit dans les champs. Le jeu de ces adolescents insouciants pourra-t-il conjurer les forces meurtrières du passé en les faisant se consumer ? Cette consommation n'est pas une destruction : elle est ici le contraire de l'oubli, peut-être même une résurrection en cela qu'elle permet de réunir passé et présent afin qu'un avenir soit possible.

Cette même fusion temporelle se retrouve dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* à travers la figure du fils devenu homme-singe en s'unissant à une femme fantôme-singe. Ces esprits sauvages du passé qui hantent la forêt rôdent aujourd'hui autour de Boonmee, sur le point de mourir. C'est ce que le fils métamorphosé vient dire à son père, qui fera un cauchemar la nuit précédant son décès. Il rêve d'une ville du futur où les autorités en poste ont le pouvoir de faire disparaître les « hommes du passé » qu'elles capturent. Terrifiante vision de l'avenir où les images que l'on projette sur les écrans, comme le raconte Boonmee, font disparaître à la fois les hommes et le passé (la mémoire). À cette vision cauchemardesque du pouvoir des images (actuelles ou à venir ?), Apichatpong oppose son propre cinéma comme quête perpétuelle d'une mémoire enfouie, refoulée, mais aussi des origines, d'un cinéma « originel », primitif, par lequel il est possible de repenser le monde en reprenant à zéro notre manière de l'appréhender... tout comme Godard dans *Adieu au langage*.

Voici donc le cinéma comme machine spatio-temporelle, à l'image de cet étrange vaisseau ovoïde aperçu dans *Primitive*. Retrouver l'origine (du cinéma), « descendre dans les tréfonds du cinéma »⁵, comme Apichatpong le dit lui-même, – là où se trouvent les fantômes auxquels il faut s'adresser –, cela se fait par une manière de faire cohabiter les strates de temps, les événements en les mettant en rapport, notamment grâce au montage. C'est bien sûr cette préoccupation qui est au cœur même du cinéma de Godard, qui n'a de cesse de réunir ce qui est éloigné afin de créer des chocs poétiques, de produire des rapprochements temporels et historiques révélant des interstices par où surgissent les spectres. Ces



PHANTOMS OF NABUA (2009) de Apichatpong Weerasethakul

brèches ne sont-elles pas en quelque sorte ces « meurtrières poétiques et pensantes » dont parle Derrida dans *Spectres de Marx*, qui voit dans la « disjointure » du temps, dans cette non-contemporanéité du temps à lui-même faisant du présent un moment transitoire entre ce qui est passé et ce qui vient, le lieu même d'une ouverture, d'un présent qui ouvre au-delà de lui-même. Ce n'est pas autre chose qu'évoque Apichatpong lorsqu'il parle de ces moments dans ses films où « le temps se disjoint »⁶. Il se disjoint pour dégager des espaces temporels d'où l'on peut interroger le passé, l'histoire... et les spectres qui les hantent.

De même, les disjointures, les effets de rupture, qui font depuis longtemps (toujours ?) partie de la forme narrative chez Godard, lui ont permis, depuis le point décisif que constituent ses magistrales *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), de dynamiter avec une force et une acuité visionnaires l'enchaînement des faits historiques fixés dans un ordre temporel clos pour confronter sans répéter le présent au passé, et interroger, encore et encore, les spectres de l'Histoire. Chez quel autre cinéaste aujourd'hui a-t-on à ce point le sentiment d'être *regardé par l'histoire* et les événements passés qui, dans les films de Godard, ne cessent de s'insinuer entre les plans, par toutes les brèches vives ouvertes au cœur de la représentation et du langage qu'il invente afin de secouer nos regards et nos consciences engourdis ? Il installe ainsi un dialogue entre les vivants et les morts, alors que le passé devient *présent*, c'est-à-dire acquiert une présence indéfinissable et obsédante, à la manière des fantômes.

Notre musique, tourné à Sarajevo sept ans après la fin de la guerre de Bosnie, a pour horizon toutes les guerres, ou plutôt la guerre perpétuelle dans laquelle l'humanité s'est engagée, depuis le génocide des Indiens d'Amérique et la Shoah jusqu'à celles du XXI^e siècle. Godard se place aux côtés des vaincus, des opprimés – notamment à travers la parole de Mahmoud Darwich –, faisant des Palestiniens et des Indiens deux peuples frères, tout en interrogeant l'identité juive aujourd'hui, de même que les Israéliens comme contrechamp d'une histoire qui s'est inversée. Mais déjà la guerre de Bosnie était au cœur de *For Ever Mozart*, Godard se demandant si « l'histoire européenne des années quatre-vingt-dix n'est pas la simple répétition [...] de la lâcheté et de la confusion des années trente » : un *Boléro fatal*. Dans *Film Socialisme*, c'est à nouveau l'Histoire occidentale qu'il embrasse, mais cette fois depuis la Grèce antique (comme il avait auparavant embrassé toute l'histoire du XX^e siècle à travers celle du cinéma), mais en faisant se croiser et se répondre en les exhumant les fragments enfouis de la longue histoire du trafic des richesses et de l'usurpation des biens publics. Ceux qui viennent ici hanter le film, visibles ou invisibles, ce sont tout autant un agent de renseignement nazi, responsable de la disparition d'une partie de l'or des républicains espagnols pendant la Deuxième Guerre mondiale, que les membres d'un réseau de résistants français. Ici encore : champ et contrechamp



ADIEU AU LANGAGE (2014) de Jean-Luc Godard

de l'Histoire, qui tissent souterrainement le lacis de toutes ces histoires, souvent occultées, qui ont conduit à l'effondrement actuel de l'Europe. Il s'agit inlassablement pour Godard de mettre en pièces les illusions et la manière trompeuse dont on raconte l'histoire, de rompre le temps linéaire afin de faire jaillir, par d'autres enchaînements, d'autres liens générateurs de champs de tension, un sens, ou plutôt des sens nouveaux. Créer ainsi une sorte de contre-histoire par laquelle il deviendrait possible de conjurer les démons qui phagocytent de l'intérieur, en silence, les entrailles de notre civilisation ; démons dissimulés sous la surface d'un progrès sans limite. Tout le cinéma de Godard des dernières années semble ainsi marqué par la figure benjaminienne de l'Ange de l'Histoire :

« Son visage est tourné vers le passé. Là où n'apparaît qu'une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes [...]. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos [...]. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. »⁶

Godard sait que ce qui pousse l'histoire vers l'avenir, déployant toujours des formes de guerre inédites, des dérèglements nouveaux afin de mieux nous engager dans une *mobilisation totale* (comme un carton d'*Adieu au langage* le suggère), c'est ce progrès continu qui tire son origine des fondements même de la civilisation. Il sait aussi que la *hantise*, comme le souligne Derrida dans *Spectres de Marx*, appartient à la structure de toute hégémonie qui, de génération en génération, organise la domination ; qu'elle nous tient à la merci des spectres les plus redoutables du passé, mais aussi que l'hypercapitalisme qui régit aujourd'hui le monde n'est que l'aboutissement de tous les carnages industriels du XX^e siècle, eux-mêmes précédés par deux mille ans d'une violence constitutivement liée à la nature hégémonique de l'Occident.

Mais c'est toujours en plaçant la femme, l'homme, le couple, les rapports humains au cœur de ses films que Godard met à nu les ruines de notre monde et la guerre infinie qui s'y mène. Dans *Adieu au langage*, ce couple qui n'arrive plus à se parler n'est qu'une autre figure de la prolifération de la guerre sur tous les fronts. Notre monde se meurt, incapable d'affronter le cauchemar refoulé de la barbarie et de la destruction : ce rêve noir qui hante les films de Godard. Si *Adieu au langage* semble se présenter sous des dehors moins sombres que d'autres films qui l'ont précédé (notamment *Film socialisme*), il n'en diffuse pas moins une sourde inquiétude. Cet éclat soudain de lumière intérieure, cette douceur plus émouvante que jamais qu'on y perçoit tient peut-être avant tout à la souveraine liberté de la vieillesse de celui qui considère maintenant « être là pour dire *non* et mourir ». « Aujourd'hui, tout le monde a peur », entend-on également dire dans le film, mais Godard veut combattre cette peur, lui dire « non », pour que les choses bougent. Forcer le mouvement, pour qu'elles se remettent enfin à vivre.

SPECTRES D'UN TEMPS À VENIR

Il s'agit donc toujours pour ces cinéastes d'ouvrir l'espace de leurs films à une pensée émancipatrice. De les ouvrir en envisageant l'« expérience » du passé comme avenir », comme le perçoit Derrida, qui considère que la question « où irons-nous, demain », si elle est tournée vers l'avenir, *provient* aussi de ce temps à venir, comme *promesse infinie* (qu'il distingue clairement d'un futur comme but, comme projet ou comme utopie). « Au fond, le spectre, c'est l'avenir, nous dit-il, il est toujours à venir, il ne se présente que comme ce qui pourrait venir ou re-venir⁷. Voilà pourquoi devant les films d'Apichatpong, de Godard, mais aussi d'autres cinéastes comme Fassbinder hier ou Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval aujourd'hui, devant ce qui, de l'énergie spectrale de leurs images, affleure pour nous interroger, on peut ressentir une présence qui est à la fois *avant nous* et *devant nous*; comme si ces films étaient aussi hantés par la présence silencieuse, invisible de ceux qui ne sont pas encore nés et qui nous regardent depuis l'avenir.

Mais nul optimisme dans cette promesse infinie provenant d'un temps non défini. Il s'agit plutôt d'entendre d'autres voix que celles de ces armées de tous les âges qui, camouflées sous des masques différents d'hier, nous exhortent à une nouvelle mobilisation totale; de répondre à l'appel de voix qui nous interpellent depuis un temps toujours ouvert. Car, bien sûr, les spectres du totalitarisme ne sont pas morts en 1945 ou avec la chute du mur de Berlin. Ils hantent notre époque de façon redoutable, comme nous l'a maintes fois fait voir Godard qui, encore aujourd'hui, nous laisse entrevoir cette ombre qui plane en sous-texte d'*Adieu au langage* – où il évoque les prédispositions de l'État au totalitarisme, tout en constatant que « le vainqueur de la guerre [de la Deuxième Guerre mondiale] est le vaincu » qui « a réussi à vaincre politiquement son vainqueur ». Parlant de l'Allemagne de la fin des années 1970, Fassbinder n'avait pu que s'alarmer lui aussi de voir que « ... cet État devient de jour en jour un tout petit peu plus totalitaire. Et la prochaine fois [...] a déjà commencé, secrètement, tranquillement et doucement, et la prochaine fois sera longue. »⁸

En seize ans et une quarantaine de films, le cinéma de Fassbinder a été une lutte de tous les instants pour secouer la forteresse d'amnésie et l'hypocrisie que les Allemands se sont construits afin de mieux détourner le regard devant les spectres du nazisme qui rôdaient autour d'eux, ainsi que face aux millions de morts avec lesquels ils devraient désormais cohabiter. Il s'est ainsi employé à montrer, avec une énergie féroce, ce qui subsiste du fascisme dans la société de consommation qui lui a succédé. Ce que révèle Fassbinder, c'est que le fascisme tel qu'il se déploie dans la mobilisation des masses et de leurs désirs – dans le modelage de leurs habitudes, dans la récupération de leurs frustrations au profit d'une guerre disséminée dans toutes les sphères du quotidien – est un programme politique de prise en charge de la totalité de la vie qui, loin d'avoir disparu de nos sociétés dites démocratiques, s'est perpétué grâce à d'autres instruments de domination. Dans *Le secret de Veronika Voss*, la drogue sous l'emprise de laquelle le Dr Katz maintient la star déchue de la UFA (société de production sous la férule de Goebbels dès 1933) présente une superbe analogie avec ces Allemands jetés à corps perdu dans la consommation comme pour oublier le passé et (tout comme Veronika) leurs compromissions avec le régime nazi. Cette substance de mort que le médecin prescrit à ses patients circule sans entraves, à la manière des capitaux, par le biais du GI. Figure énigmatique, abstraite mais omniprésente, de laquelle on croirait qu'émane cette musique populaire américaine feutrée qui inonde la clinique de façon continue, comme un fluide intraveineux anesthésiant – de



NOTRE MUSIQUE (2004) et FILM SOCIALISME (2010) de Jean-Luc Godard



LE SECRET DE VERONIKA VOSS (1982) de Rainer Werner Fassbinder



la même manière que la chanson de *Lili Marleen* avait profité à la propagande nazie. Et cette Veronika Voss, constamment nimbée d'une lumière blanche diffractée et spectrale, si elle est certes une sorte de fantôme de l'époque nazie, est aussi une femme vampirisée par un pouvoir qui prend possession de son corps et de son être tout entier... à la manière de la société hypercapitaliste qui a engendré le prétendu « miracle économique allemand ».

Il est bien sûr impossible ici de mesurer l'ampleur de cette œuvre prolifique tellement riche et complexe, mais il faut au moins rappeler que, tout comme Godard, Fassbinder n'a jamais cessé dans ses films de laisser se confondre la guerre intime du couple et la guerre au sens propre, plus ou moins à l'arrière-plan – guerre à venir comme dans la série *Berlin Alexanderplatz*, guerre présente dans *Lili Marleen* et *Le mariage de Maria Braun*, et guerre comme une ombre planant sur les consciences. Mais la guerre est aussi celle qui se propage chaque jour par la rumeur (si l'on pense au *Bouc*, à *Tous les autres s'appelle Ali*, à *Maman Küsters s'en va au ciel*), ce bruit irréfrenable qui, mêlé à celui de la propagande et des médias, construit cet environnement circonscrit de toutes parts qui se referme sur les individus. On voit comment cette machine de guerre prend littéralement possession d'êtres isolés, impuissants, cernés par l'image fausse que l'on fabrique d'eux, telles la mère et la fille de *Maman Küsters...* Comment à travers ces formes de domination, de prise de contrôle de la vie des individus, les spectres récents de l'Allemagne et de l'Occident, continuent de régir le monde et de hanter les conduites quotidiennes, et d'autant plus librement qu'ils n'ont jamais été affrontés, dessinant ce devenir totalitaire de la société qui n'a pas échappé à Fassbinder.

Quarante ans plus tard, dans un monde saturé par les médias et pris d'assaut par les caméras disséminées dans toutes les sphères de la vie privée et publique, jusqu'à quadriller l'espace des villes, le pouvoir spectral des images que Derrida a très bien saisi, ne s'en trouve aujourd'hui qu'augmenté. Les images de notre époque techno-médiatique produisent un nouveau type de spectralité, un nouveau mode d'apparition. Elles ont cette puissance d'hallucination du simulacre qui cherche littéralement à nous posséder. Ce sont bien ces images spectrales dont Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval nous font éprouver tout le pouvoir

déréalisant dans les séquences de commissariat de *Low Life* où un personnage, Carmen, est confronté à son image démultipliée sur les écrans de vidéosurveillance. Au cœur de l'expérience physique de cinéma que le film propose, cette vision cauchemardesque qui hante souterrainement le monde contemporain nous pénètre ici jusqu'à l'effroi. Nous sommes partout observés sans que ce qui nous regarde ne soit visible; des logiciels de surveillance s'emparent de notre image pour en faire une image revenante, retournée contre nous comme une arme.

Dans *La question humaine*, leur film précédent, c'est plutôt le langage et le poids morbide des mots qui se retournent contre les personnages jusqu'à prendre possession d'eux. Ces mots chargés de mort, ce sont ceux de la langue du III^e Reich et ce qu'elle traduit d'une conception purement technique et abstraite de la « question humaine » qu'a engendrée l'ère industrielle. Simon, psychologue spécialisé dans la « gestion » et la sélection des « ressources humaines », est chargé de faire enquête sur Mathias Jüst, le directeur général d'une grande entreprise de l'industrie pétrochimique. Les spectres du nazisme que celui-ci aura tout fait pour tenir à distance, en refusant de croire au passé nazi de son père, referont alors surface, entraînant Simon sous leur emprise. Des lettres circulent et se croisent en secret, qui viendront révéler ce qui d'un siècle à l'autre s'est propagé depuis un passé refoulé où rôdent les fantômes de millions de morts. La puissance maléfique des mots qui guident et rendent possible les actes en masquant l'horreur ou la violence d'un système se trouve brutalement révélée. Et les spectres que ces hommes de générations différentes, jusque-là entièrement dévoués à leur fonction, avaient voulu ignorer ressurgissent, implacables. C'est ici une contamination qui croît d'un plan à l'autre, une fièvre sourde qui embrase silencieusement les êtres, l'un pour avoir voulu nier un héritage insoutenable, l'autre pour chercher à connaître l'origine de cette contagion. Elle se propage dans les réseaux sanguins du film, où se produisent à tout moment des dérèglements d'intensité variable: perturbations sensorielles ou brouillage des rapports amoureux et humains. Mais tout comme Jüst et Simon sont contaminés par un passé toxique qui les hante, ces jeunes cadres dont Simon a pour tâche de doper la performance, ces bons petits soldats dévoués corps et âme à leur



LOWLIFE (2011) de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval

entreprise, avec leurs codes et leurs rites (la rave comme cérémonie païenne), sont aussi possédés : captifs d'un système déréglé animé par une pulsion mortifère, qui les vampirise jusqu'à en faire des morts-vivants.

Si, dans *La question humaine*, le pouvoir de résister à cette déshumanisation est inscrit au cœur même de l'espace visuel et sonore du film, dans la manière d'approcher les corps et les visages, la beauté d'un geste ou d'un regard, de capter leurs vibrations secrètes, les images crépusculaires de *Low Life*, chargées de cette même intensité incandescente, franchissent un pas de plus, gagnant clairement une force résurrectionnelle... et insurrectionnelle. Dans ce qu'elles portent d'énergie révolutionnaire se manifeste un désir de reprise de possession de soi face à ce qui dépossède les individus ou cherche à prendre possession d'eux, de leur corps, de leur intimité. Un désir de renaissance, qui passe par une autre forme d'alliance secrète que celle dont use le Pouvoir, par une clandestinité enfouie dans la mémoire du monde, provenant de très loin : du passé tout autant que de l'avenir. Les gestes qu'exécutent les Africains et le jeune Julio, menacé d'expulsion, empruntés à une magie noire millénaire, qui porte en elle jusqu'à la mémoire des cérémonies vaudou des esclaves de la Révolution haïtienne, sont ici ce qui, devant la force maléfique du pouvoir policier et étatique qui les pourchasse, oppose la force de la société secrète des conjurés. En détruisant ce qu'ils nomment leur « arrêt de mort » (c'est-à-dire l'Ordre de quitter le territoire français), ils pratiquent une contre-conjuration par laquelle ils exorcisent les démons qui les hantent depuis une histoire où les Noirs ont été sans cesse asservis et pourchassés. Par ce rituel où, au cœur d'une nuit qui efface les frontières du temps, nous sommes conviés à

nous joindre à une insurrection silencieuse par le regard que Julio darde sur nous, ce qui se prépare, là, maintenant, se prépare pour un temps à venir.

Le cinéma que font Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval tisse avec celui de cinéastes tels Fassbinder, Godard, Apichatpong Weerasethakul un réseau de possibles où se joue le refus du devenir totalitaire du monde. ■

1. http://www.animateprojects.org/films/by_date/2009/phantoms
2. <http://www.youtube.com/watch?v=iGXxrahIi-M>
3. Lire le texte de Julie de Lorimier paru dans *24 images* n° 162, juin-juillet 2013, « Les réincarnations du cinéma ».
4. Entretien réalisé pour le dossier de presse de *Oncle Boonmee...*
5. *Ibidem*
6. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, 2000, Folio/Essais, p. 434.
7. *Spectres de Marx*, Éditions Galilée, Paris, 1993, p. 71.
8. Rainer Werner Fassbinder, *Les films libèrent la tête*, Éditions L'Arche, Paris, 1984, p. 95.



LA QUESTION HUMAINE (2007) de Nicolas Klotz