

Quelques blocs d'abîme

Marie-Claude Loiselle

Number 171, March–April 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73558ac>

[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. (2015). Quelques blocs d'abîme. *24 images*, (171), 15–18.

Quelques blocs d'abîme

par Marie-Claude Loisel



ATLAS d'Antoine d'Agata

Atlas¹ d'Antoine d'Agata est probablement un des films des dernières années ayant le plus profondément divisé ceux qui l'ont vu. En cette ère de grands-messes médiatiques consensuelles, où même les controverses en viennent à participer d'une logique de normalisation du regard et de la pensée, qu'un film conçu avant tout comme un voyage intérieur et étranger à toute provocation puisse à ce point heurter les esprits est bien le signe que d'Agata s'engage là dans une zone interdite et trouble. Lui-même acteur et témoin de ce qu'il filme, mêlant drogue et sexe aux côtés de prostituées dont il est client et amant, glissant son regard (et son corps) auprès de ces femmes pour partager avec elles quelque chose de la vie, d'une vie nue au bord de l'abîme et de la mort, d'Agata met radicalement à mal le confort intellectuel du spectateur en pulvérisant ses balises et ses certitudes. Dès lors, le cinéaste-photographe s'adresse moins à la raison qu'à notre capacité d'accéder par les sensations à la pure présence de ceux que l'œil de sa caméra embrasse. Il n'est pourtant pas question ici de défier les tabous ni d'affirmer une position en dehors de toute morale – cette position-là, qui joue le jeu du cynisme et de l'abdication contemporains, est beaucoup plus commode qu'il n'y paraît. *Atlas* nous plonge plutôt dans un lieu où nos défenses cèdent, où l'on perd pied devant ce qui échappe à toute mesure, où la réalité vivante et meurtrie des corps féconde notre regard livré à une expérience intense et intensive, violente et furieusement engageante tant elle touche à quelque chose de profond. Elle ouvre tout à la fois une brèche vers une part souterraine de notre monde tout en nous laissant entrevoir le gouffre insondable dissimulé en chacun de nous.

Impossible bien sûr de regarder les shoots répétés de d'Agata, et surtout ces lentes et longues étreintes avec quelques-unes des femmes prostituées sans être troublé de voir le cinéaste se livrer ainsi à l'écran. Mais ce qui s'affirme là, dans chaque plan, c'est avant tout comment la caméra exalte son désir d'atteindre quelque chose de ces femmes, de rejoindre avec elle, en elle, dans leur être, le lieu où peut se jouer par une dilapidation de soi, une *dépense improductive* (comme le dirait Bataille), la mise à mal symbolique de notre monde normatif et disciplinaire. La drogue et le sexe à la fois comme une plongée mortelle et extrême, et un geste de déprise, une manière absolue, radicale, sans point de retour d'échapper à l'ordre immunitaire qui veille à contrôler nos vies et à dresser nos corps – par la tyrannie du rendement, de l'efficacité, de l'hygiène, de la sécurité, de la longévité... Certes, ces femmes n'ont pas choisi de la même façon que celui qui les filme la vie de défonce qui est la leur. Et pourtant, quelque chose de cette différence fondamentale se dissipe dans la pénombre de ces lieux clandestins où se scellent les rencontres, s'efface dans l'instant de l'étreinte : celle de son regard posé sur elle ou de son corps qui les enlace. Il ne semble plus y avoir ni moi ni autre, les deux se fondant dans un rapport moins fusionnel que délesté de son caractère individuel pour atteindre une sorte d'état primitif. Nous approchons là ce qu'Agamben appellerait les « singularités quelconques », qui contiennent le ferment silencieux d'une révolte. Les corps échappent à toute figuration ou représentation – et le film à toute volonté de description du monde. Voilà sans doute pourquoi les textes que les femmes disent en voix off demeurent détachés de



l'image de celles qui les livrent. Leurs voix flottent au-dessus de l'image, telle une mémoire dépersonnalisée – même si la plupart semblent s'adresser au cinéaste-amant. Voix chuchotées, intimes, intérieures, elles transforment totalement le rapport que nous avons aux images photographiques que d'Agata a réalisées de plusieurs de ces femmes. Ces voix semblent nous parvenir d'outre-tombe tant elles s'élèvent d'un lieu qui n'est plus de ce monde. Ou qui est de notre monde revenu de sa fin, revenu des ténèbres de son effondrement. Et alors, les présences qui se heurtent à ces voix n'en sont que plus vibrantes, comme libérées de leur opacité silencieuse.

Là où la société consumériste transforme ces corps prostitués en marchandise dont la consommation s'accomplit jusque dans la destruction, d'Agata leur redonne une existence sacrée. Malgré des vies d'extrême violence où le corps et le visage de ces femmes,

meurtris, dévastés, blessés, lacérés, trahissent la mort qui rôde à leur côté, ce que la caméra révèle, c'est le regard d'un homme amoureux, de leurs blessures, de leur fragilité, de la douleur dans leur corps, de l'émoi et du vertige de l'abîme sur leur visage. Se dégage alors le sentiment que, du plus profond de ces antres ténébreux, retirés de l'agitation du monde et pourtant traversés par l'angoisse la plus poignante et sourde de sa menace persistante, ce à quoi le cinéaste nous fait accéder ne pouvait être saisi que par lui. Par l'expérience qu'il partage là, qui n'est plus celle d'un simple témoin (pas plus que les paroles des femmes ne sont un témoignage) mais celle d'un homme fragile, ravagé au sein d'une humanité ravagée. Et que cette expérience-là est inséparable du lien de confiance qu'il entretient avec les femmes, mais aussi quelques hommes (les junkies indiens notamment), avec qui il côtoie la mort ; avec celles et ceux qu'il photographie, filme, aime, tous ces gestes mêlés et indiscernables.

Côtoyer la mort, c'est ici se rapprocher de la radicalité vivante de corps se mesurant à ce qui menace de les anéantir. C'est se heurter, se mêler à eux, c'est heurter les limites même de la vie pour rejoindre quelque chose du chaos qui habite le monde. Si près de la mort, on ressent face à ces corps le choc d'être plongé au cœur de la sensation pure, d'une vibration qui explose de la lumière et de la couleur, comme portée par une onde nerveuse et vitale. La violence de la sensation est le contraire de la violence du sensationnel, nous dit Deleuze. La sensation fait vibrer les corps, agit sur le système nerveux. « La couleur est dans le corps, la sensation est dans le corps, et non dans l'air. La sensation, c'est ce qui est peint [ou filmé, photographié] »², écrit-il parlant de la peinture de Francis Bacon, avec laquelle d'Agata



ATLAS

entretient clairement un lien de filiation – comme en témoigne l’abstraction des corps parfois tordus, déformés au point qu’il devient impossible de les distinguer l’un de l’autre dans la pénombre. Ne reste alors que l’émotion suscitée par la sensation de leur indéchiffrable présence où nous nous perdons. « À la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l’un par l’autre, l’un dans l’autre. Et à la limite, c’est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. Moi spectateur, je n’éprouve la sensation qu’en entrant dans le tableau [dans le plan], en accédant à l’unité du sentant et du sentir. » Antoine d’Agata utilise tout ce qui s’adresse aux sens pour nous donner accès à cet état où plus rien d’un rapport encadré et banalisé avec la réalité ne tient. En cela, la recherche de la sensation par la forme (le cadre, la lumière, le son qui semble résonner depuis l’intérieur du plan-corps) est ce qui permet d’approcher l’intensité de l’expérience intime du sexe et de la drogue. Comme si le plan devenait leur corps, comme s’il ne faisait plus qu’un avec ceux qui le chargent de leur présence jusqu’à être le seul point de tension de notre regard. Et s’il s’agissait pour d’Agata de retrouver par l’image l’état d’ultraconscience que procurent certaines drogues. Cette sensation de pure présence, mais aussi du corps débordant sa limite, se projetant par les intensités qui le traversent hors des limitations habituelles de l’homme. Jusqu’à son possible anéantissement.

On retrouve également quelque chose de cette *logique de la sensation* dans le film de Pedro Costa *Dans la chambre de Vanda*, cette impression d’accéder moins à l’espace intime de cette chambre que de plonger intimement dans l’expérience radicale d’une claustration ; d’être lié par les sens à l’état addictif de la jeune femme du film (et de sa sœur Zita), pris dans la répétition sans fin des mêmes gestes : préparer la dose d’héroïne, chauffer au briquet la feuille d’aluminium, gratter encore et encore les pages de l’annuaire téléphonique pour récupérer la moindre trace de poudre blanche. Et cette toux rauque qui secoue sans cesse le corps de Vanda... Destruction du corps confrontée à la destruction ininterrompue des maisons du quartier – pour cause d’insalubrité –, dispositif de contrôle des corps confronté à leur anéantissement par la drogue. C’est à la réalité matérielle de la présence de Vanda dans ce lieu avec lequel elle fait corps



DANS LA CHAMBRE DE VANDA (2000) de Pedro Costa

que Costa cherche à *révéler* par la quête acharnée d’une vérité enfouie. Et comme chez d’Agata, c’est par la lumière que passe cette révélation. C’est elle qui libère Vanda de toute fonction figurative. Ce n’est plus une junkie prise dans le cercle infernal de la consommation, ni non plus un corps brisé témoignant de la violence (sensationnelle) de sa destruction, mais uniquement la sensation violente d’une présence rendue d’autant plus forte que la vie rude et brutale crie dans sa chair, déborde de son corps en lutte. Un corps qui n’est plus étranger à l’intensité du corps sacrificiel.

POLITIQUE DU CORPS

Dans *Atlas* et *Dans la chambre de Vanda*, de même que dans *L’amour au temps de la guerre civile* de Rodrigue Jean (voir le texte p. 10), la drogue – versant occulte de la guerre que fait régner, par le contrôle et le dressage des corps, l’intégrisme de l’ordre économique – apparaît comme une manière de faire la guerre à la guerre sur le lieu même de cet enfer contemporain engendré par celle-ci. Mais là où la pensée politique demeure souterraine dans ces films, elle devient une véritable arme de combat dans *Salò ou les 120 jours de Sodome*, ultime film de Pasolini, qui confronte lui aussi le corps aux limites de ce qu’il peut soutenir – et de ce que notre regard peut soutenir. Cette fois, la descente aux enfers est frontale, et se fait sous le signe de *La Divine comédie* de Dante (à laquelle le film emprunte la figure des trois cercles infernaux), mais surtout des *Cent vingt journées de Sodome* du marquis de Sade.

Des jeunes paysans sont kidnappés puis séquestrés par une milice fasciste afin d’assouvir les pulsions dominatrices et meurtrières de leurs maîtres. Ce à quoi

nous assistons, c’est à l’exposition des mécanismes d’une machine d’asservissement, à la réduction des corps à l’état d’objet par un pouvoir qui en jouit selon ses désirs sans limites avant de les mettre à mort en usant des pires supplices. Plus aucun faux-fuyant moral ou culturel ne peut ici tenir devant un film nous exposant à l’horreur d’un monde qui, dans ces excès mêmes, ses dérives, nous est par trop familier. Rarement la vision de la cruauté, dans sa progression méthodique, sa méticulosité bureaucratique, aura été rendue à ce point insoutenable. Lorsque les jeunes damnés innocents atteignent le dernier cercle (le cercle de sang), les tortures qu’on leur inflige, filmées depuis l’intérieur

du château, à travers une vitre trouble qui ne laisse voir qu'une image imprécise (et silencieuse) de la cérémonie sacrificielle qui se déroule dans la cour, n'en sont que plus terrifiantes. De cercle en cercle, sans échappatoire possible, sans aucune ombre protectrice où se réfugier, le spectateur se trouve radicalement mis en crise. On pense alors à Artaud et à sa manière d'envisager la représentation comme un rituel capable de « vider collectivement les abcès ». « Si le théâtre essentiel est comme la peste, dit-il dans *Le théâtre et son double*, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est révélation, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple, toutes les possibilités perverses de l'esprit ». Or, c'est dans le fascisme que se trouvent incarnées dans *Salò* les possibilités perverses de l'homme. Bien que situé dans l'Italie mussolinienne de 1943, c'est du totalitarisme sous toutes ses formes qu'il est ici question, dont le spectre du retour sous d'autres visages n'a pas fini de hanter notre monde. Ce qui était vrai en 1975, au moment de l'explosion en Italie de la société consumériste dans laquelle Pasolini n'a pas manqué de déceler l'avènement d'un nouveau fascisme, est devenu d'une actualité encore plus brûlante aujourd'hui alors que le capitalisme en crise n'en finit pas de resserrer son emprise sur les corps et de raffiner ses dispositifs de soumission.

Ce que Pasolini retient de Sade, c'est bien sûr ce « bloc d'abîme » qu'il a mis au jour et dont Annie Le Brun a si bien su parler³, rappelant que « personne n'est à l'abri du trouble extrême s'emparant de qui approche cette forteresse de vertige ». Mais Pasolini a aussi vu ce qui, chez cet auteur du XVIII^e siècle et plus particulièrement dans *Les 120 jours de Sodome*, annonce notre époque: la marchandisation du vivant, la rationalisation des techniques de domination, le taylorisme avant l'heure, le château comme lieu de discipline du temps et du corps, préfigurant le modèle des usines ou des entreprises. Sans réduire la complexité indéchiffrable de l'univers de Sade à cette interprétation, on peut très bien comprendre que Pasolini ait vu, dans la manière dont

le marquis s'est appliqué à décrire un dispositif parfaitement efficace de trafic et de gestion des corps, une préfiguration du capitalisme industriel dont le stade ultime est la production sérielle de la mort et la biopolitique nazie. Pasolini transpose cette vision par une ritualisation obsessionnelle des gestes, une théâtralisation de la violence et du récit des narratrices, la construction d'espaces géométriques méthodiquement organisés où tout participe d'un sentiment de claustration concentrationnaire et totalitaire.

Mais de même que, pour Pasolini, le sens politique d'une œuvre est inscrit dans sa forme, l'expression de la politique passe toujours dans son cinéma par le corps auquel tout renvoie constamment. Cette *politique du corps* est également inséparable d'une célébration, d'une sacralisation de la vie par laquelle il se dresse contre la société contemporaine qui ne cesse de la mettre à mal. Bien que d'une noirceur absolue, *Salò* conserve cet amour des corps et des visages mais pour en faire une arme de lutte contre tout ce qui nie l'homme et cherche à le soumettre. L'affection bouleversante et sans borne qui se dégage du regard que Pasolini pose sur ces jeunes hommes et jeunes femmes asservis, humiliés, martyrisés rend plus insoutenable encore l'horreur qui s'organise et s'amplifie de séquence en séquence sous nos yeux. Face à la menace de la disparition de l'humanité sensible, devenue superflue dans un monde totalitaire, Pasolini nous plonge de façon furieuse et brutale dans la sensation intime de cette disparition; car plus encore que la leur, c'est notre propre disparition qu'il nous force à envisager. À travers eux, leur jeunesse et la promesse de la vie rayonnant de chacun de leur visage, c'est l'humanité tout entière qui se trouve condamnée. Au bloc d'abîme livré par Sade, Pasolini est venu joindre le sien... tout aussi colossal à affronter. ■

1. *Atlas* a été présenté aux Rencontres internationales du documentaire en novembre dernier.
2. Francis Bacon. *Logique de la sensation*. Tome 1, La Vue le Texte, Éditions de la Différence, Paris, 1981, p.27.
3. *Soudain un bloc d'abîme*, Sade. Gallimard, 2014.



SALÒ OU LES 120 JOURS DE SODOME (1975) de Pier Paolo Pasolini