

Approcher l'extrémité du monde Représentation de la fin. Fin de la représentation

Marie-Claude Loiselle

Numéro 160, décembre 2012, janvier 2013

Apocalypse Now? Visions de fins du monde

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68293ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loiselle, M.-C. (2012). Approcher l'extrémité du monde : représentation de la fin. Fin de la représentation. *24 images*, (160), 13–17.

Approcher l'extrémité du monde

REPRÉSENTATION DE LA FIN. FIN DE LA REPRÉSENTATION

par Marie-Claude Loisel



LE CHEVAL DE TURIN et FILM SOCIALISME

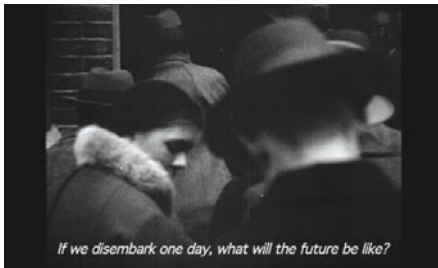


NOUS VIVONS UN TEMPS OÙ TOUTES LES COMPOSANTES DE LA VIE SUR TERRE SONT si étroitement imbriquées les unes aux autres qu'il se crée désormais une symbiose des échanges, des circulations et de tous les effets de l'hypertechnicisation du monde qui ne laisse rien à l'abri. Sept milliards d'humains, la nature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

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

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

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



EDEN'S ARK de Marcelo Felix

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

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

HOLY MOTORS: « JE » SUIS LA MORT DU CINÉMA

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

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



FILM SOCIALISME de Jean-Luc Godard

FILM SOCIALISME: UNE MANIÈRE DE PÉNÉTRER LE CHAOS

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

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

conscience que « l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. [...] qu'une civilisation a la même fragilité que la vie » et que, désormais, nous savons que celles-ci sont mortelles⁴.

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

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

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

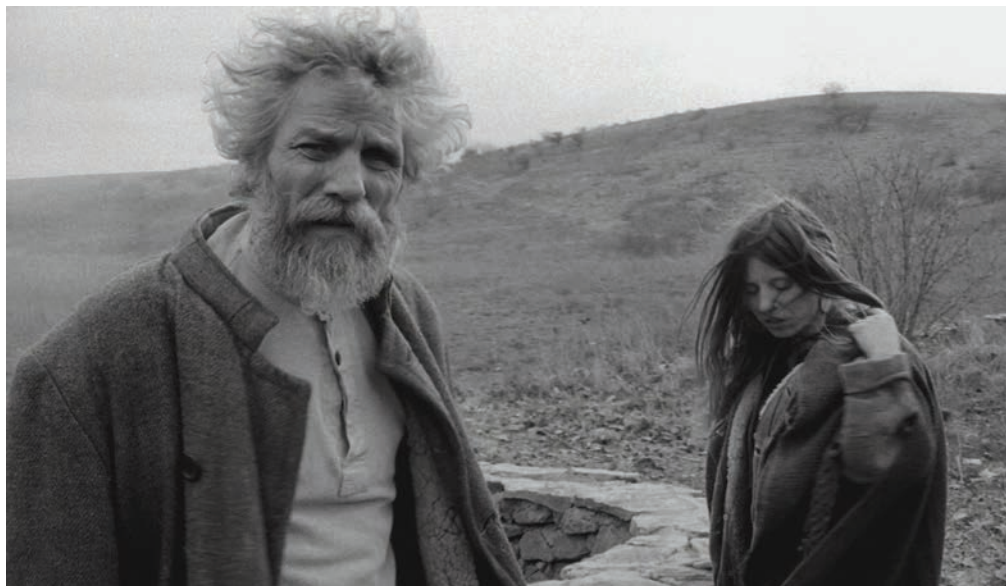
Si *Film Socialisme* échappe au discours linéaire, ce n'est pas que Godard renonce à retrouver le sens (aussi tragique soit-il) d'un monde que notre époque se contente de considérer insensé. Ce contre quoi le cinéaste résiste, c'est aussi contre l'anéantissement du sens. De ce fait, le film tout entier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

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

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

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

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



LE CHEVAL DE TURIN de Béla Tarr

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

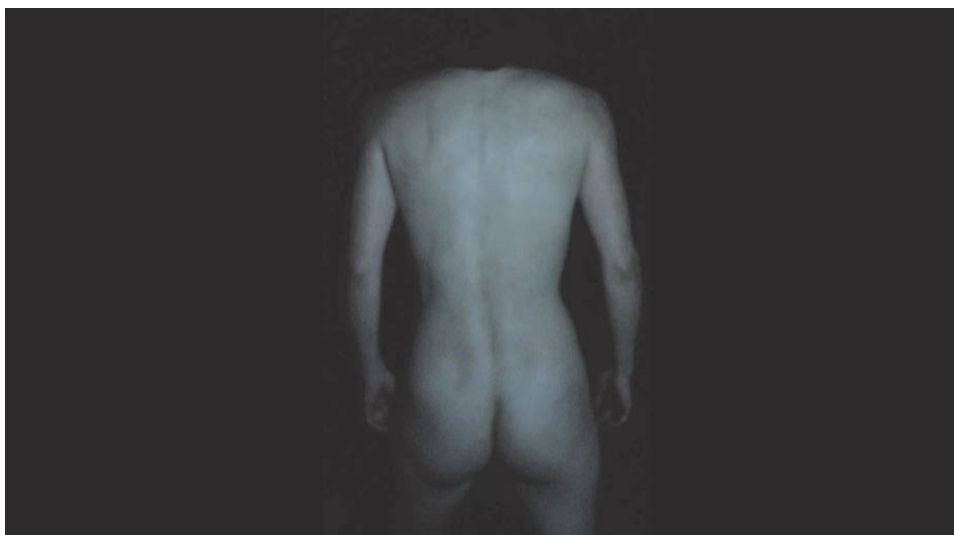
LE DEVENIR-ANIMAL

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

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

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

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



WHITE EPILEPSY de Philippe Grandrieux