

Réapprendre à avoir peur

Apolline Caron-Ottavi

Number 160, December 2012, January 2013

Apocalypse Now? Visions de fins du monde

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68292ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caron-Ottavi, A. (2012). Réapprendre à avoir peur. *24 images*, (160), 10–12.

Réapprendre à avoir peur

par Apolline Caron-Ottavi



THE HAPPENING (2008) de M. Night Shyamalan

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

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

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

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

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

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



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

LA PEUR ANCESTRALE DU CHAOS

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

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



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

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

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

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

DE NOTRE CAPACITÉ DE DESTRUCTION

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