

Au-delà de la moralité : la disparition d'un monde

Bruno Dequen

Apocalypse Now? Visions de fins du monde
Number 160, December 2012, January 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68296ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dequen, B. (2012). Au-delà de la moralité : la disparition d'un monde. *24 images*, (160), 22-24.

Au-delà de la moralité: la disparition d'un monde

par Bruno Dequen



THE VIRGIN SUICIDES (1999) de Sofia Coppola

COMMENT PRENDRE ACTE DE LA FIN D'UN MONDE? SI CERTAINS ARTISTES CHOISISSENT D'ABORDER CE SUJET sous la forme de la fable catastrophique (*Melancholia* ou *Take Shelter*), d'autres présentent au contraire des œuvres accumulant les signes d'un malaise qui témoigne d'une disparition ou du rejet de certaines des valeurs fondamentales sur lesquelles est fondée la société. Outre le retour des excès grand-guignolesques dans le cinéma de genre, qui démontrent une volonté de se placer au-delà des critères moraux (le courant « torture porn » symbolisé par *The Human Centipede*), c'est avant tout la famille en tant que cellule constitutive de la société qui se retrouve problématisée de toutes parts. Impossibilité de communication, relations incestueuses et détournement des figures parentales et filiales deviennent les symptômes d'une véritable fin de monde. Or, si la décomposition des valeurs familiales et humanistes n'est pas un sujet récent, cette tendance est d'autant plus troublante que de nombreuses œuvres ne cherchent plus à prendre position moralement face à une telle débâcle mais tentent au contraire de l'observer avec une distance qui, qu'elle soit de nature poétique ou satirique, fait preuve d'un nihilisme plus terrifiant qu'un cri d'alarme.

DE BEAUX SUICIDES

Le nouveau millénaire s'est ouvert avec le premier film d'une jeune cinéaste au nom lourd à porter. En adaptant brillamment un roman contemporain, elle signait peut-être l'une des œuvres maîtresses de la décennie qui allait suivre. Inspiré par un fait divers qui aurait pu tomber dans le sordide ou le drame sensationnaliste, Sofia Coppola entrait par la grande porte sur la scène internationale avec son *The Virgin Suicides* (1999). Récit mélancolique et vaporeux du suicide inexplicable de cinq jeunes filles dans l'Amérique du milieu des années 1970, ce film d'une inquiétante légèreté, baigné par la musique planante du groupe Air, était un véritable ovni dans le paysage de l'époque. À mille lieues de l'humour noir grinçant et misanthrope d'un Todd Solondz ou des nombreux drames psychologiques de l'école Sundance, le film de Coppola se présentait comme un rêve éveillé.

Celui d'un narrateur adulte tentant de retracer, dans une mémoire aussi précise dans les détails sensoriels qu'elliptique d'un point de vue psychologique, les événements ayant mené au destin tragique des cinq sœurs qui habitaient en face de chez lui.

Profitant de son postulat de départ, qui consiste à suivre les souvenirs de ce jeune voisin qui ne connaissait que superficiellement les sœurs en question, Coppola réalise une œuvre profondément mystérieuse qui se situe aux antipodes des principes de causalité à l'œuvre dans le cinéma américain. À aucun moment le narrateur ne tente-t-il de découvrir les raisons du geste radical posé par les sœurs. Certes, l'attitude ultra-protectrice et puritaine des parents est un élément qui a manifestement joué un rôle dans le développement psychologique des jeunes filles. Toutefois, le mal était plus profond. Il est en effet impossible de déterminer si le radicalisme des parents est la cause

ou la conséquence du comportement de leurs filles, mystère amplifié par le fait que Cecilia, la plus jeune, est la première à mettre fin à ses jours (après de multiples tentatives). De plus, les sœurs ne semblent pas tant se révolter ouvertement contre leurs parents (à l'exception brève de Lux, le personnage le plus charismatique interprété par Kirsten Dunst) qu'accepter avec un fatalisme teinté de tristesse de prendre acte d'un constat terrifiant : elles ne sont pas contre le monde, elles sont simplement incapables d'en faire partie et la famille n'est plus seulement une cellule au sens figuré dans ces circonstances. Au médecin qui lui demande pourquoi elle s'est tranché les veines, la jeune Cecilia murmure cette réponse laconique : « on voit que vous n'avez jamais été une jeune fille de 13 ans ». Tout est dit.

Or, si Coppola est manifestement très sensible à la détresse adolescente silencieuse, son film ne se limite pas à cet aspect. Comme le souligne d'emblée le voisin devenu adulte, le suicide des sœurs a été d'autant plus mémorable pour son groupe d'amis qu'il a semblé coïncider avec le début de la détérioration de leur quartier. Situé au beau milieu des années 1970 (la même époque que le très beau *Ice Storm* d'Ang Lee, sorti à peine deux ans avant), en pleine période de désillusion nationale, le drame de *The Virgin Suicides* se présente également comme une parabole de l'impasse dans laquelle venait d'entrer l'Amérique. La beauté artificielle des banlieues ne cachait plus la lente détérioration économique et morale du pays. Le « départ volontaire » des sœurs devient alors simplement la seule réaction possible à une impossibilité de vivre, à la fois sur le plan personnel, familial et communautaire. Cette interprétation permet d'expliquer l'élément le plus marquant de ce film : sa douceur apathique. *The Virgin Suicides* fait simplement le constat d'un état de fait. Il n'y avait rien pour elles dans ce monde qu'elles ont quitté le sourire aux lèvres.

EN AVANT, JEUNESSE

Le refus de Coppola d'aborder son récit sous un angle moral ou psychologique fait penser à la démarche qu'adopte une autre jeune cinéaste pour son premier film réalisé en 2012. Avec *Clip* (2012), la Serbe Maja Miloš fait le portrait cru d'une jeunesse en pleine déroute affective. À la douceur de Coppola se substituent ici une frontalité et une dureté qui rappellent plutôt le *Kids* de Larry Clark. Toutefois, malgré ce point commun, les deux œuvres sont en fait aux antipodes l'une de l'autre. Alors que Clark cherche à choquer et moralise, Miloš tente au contraire d'observer sans jugement le parcours houleux – mais néanmoins typique du cheminement adolescent – d'une jeune fille enfermée dans un monde de cellulaires et de vidéoclips hyper-sexualisés. Encore une fois, la question des liens familiaux est au cœur du film et la cinéaste prend bien soin de décrire l'impossible rencontre des générations au-delà des convenances. Les jeunes demeurent sages et polis lors de soupers entre adultes, mais il suffit que se referme la porte de leurs chambres pour que leurs véritables visages se dévoilent.

Ce film, qui met l'accent sur la représentation de la sexualité adolescente, pourrait facilement tomber dans le voyeurisme si Miloš ne prenait pas soin de souligner deux

aspects fondamentaux de son sujet. D'une part, Jasna, le personnage principal, demeure, malgré les excès masochistes dans lesquels sa relation amoureuse à sens unique (en apparence) la plonge, une jeune adolescente ordinaire en quête d'amour. Mais surtout, ce personnage vient finalement confronter lors d'une puissante scène finale le positionnement moral même des spectateurs. En enlaçant amoureusement son copain qui vient de la frapper au visage au beau milieu d'une soirée, elle affirme l'authenticité de sa relation et refuse catégoriquement le jugement d'autrui en lui préférant sa propre expérience du monde. Cet acte ultime est une véritable prise à partie du spectateur, une sorte de regard à la caméra symbolique. Le monde des parents n'existe plus, place à une jeunesse qui refuse une certaine moralité étouffante et dépassée.

Si Miloš joue sur le terrain du naturalisme, le Japonais Sion Sono, lui, adopte une approche bien plus grand-guignolesque avec le bien nommé *Suicide Club* (2002). Usant en apparence de la forme convenue du suspense policier, le film décrit l'enquête menée sur une vague de suicides collectifs concernant principalement des jeunes gens. Comme d'habitude chez le cinéaste, l'outrance est de mise. Les suicides sont extrêmement violents et les personnages, excessifs. Le télescopage de genres et de références démontre un goût pour la provocation nihiliste que confirmeront ses œuvres suivantes (on peut penser par exemple aux liens qu'il établit entre la poésie et le sadomasochisme dans son *Guilty of Romance*). L'un des principes fondamentaux de la démarche de Sono est de rompre les hiérarchies culturelles, sociales et morales. Aucun personnage, aucune valeur ne sont épargnés par sa misanthropie satirique. Encore une fois, la cellule familiale se retrouve particulièrement mise à mal. Non seulement le détective responsable de l'enquête se retrouve-t-il confronté au fait que sa propre famille, dans laquelle il pensait pouvoir trouver stabilité et réconfort, était en train d'imploser à son insu, mais les responsables mêmes de ces suicides en série sont finalement révélés comme étant une bande anonyme de jeunes enfants. Comme chez Coppola et Miloš, ce sont à nouveau les jeunes qui agissent comme représentants symboliques de la fin d'un monde. Figure phare des cauchemars japonais (de *Ringu* à *Ju-on*, leurs films d'épouvante récents sont obsédés par les jeunes démons), l'enfant devient le représentant d'un changement radical. Sans famille, poussant la population au suicide, il affirme haut et fort les bienfaits de la mort subite pour reprendre en main une vie qui n'en est plus une. Cette vision totalement nihiliste



CLIP (2012) de Maja Miloš



MOTHER (2009) de Bong Joon-ho et OLD BOY (2003) de Park Chan-Wook



est présentée sous une forme outrancière qui n'est pas sans rappeler l'avant-dernière scène du dernier Carlos Reygadas, *Post tenebras lux*, dans lequel un homme s'arrache littéralement la tête après avoir pris conscience du mal inévitable dans lequel le monde ne peut que plonger. Cette prise de conscience apparaîtrait dramatique si le ton poétique, la violence absurde du geste et la position à distance de la caméra ne venaient donner à cette scène un aspect onirique. Ce n'est pas tant l'apocalypse finale que l'arrivée d'un nouveau monde qui reste à défricher que ces films semblent affirmer. Avant de plonger dans l'inconnu, il faut bien achever le familier.

LA NOUVELLE FAMILLE

Si les relations familiales sont l'une des composantes des films cités précédemment, elles prennent littéralement toute la place dans *Old Boy* (Park Chan-Wook) et *Mother* (Bong Joon-ho), réalisés par deux des cinéastes coréens les plus en vue des années 2000. Dans ces films, ce ne sont pas les enfants mais les figures paternelles et maternelles qui reviennent au cœur du récit, pour mieux disparaître.

Old Boy, qui est le deuxième volet d'une trilogie sur la vengeance, marque un tournant dans la carrière de Park Chan-Wook. Outre le fait qu'il s'agit du film qui lui a valu la reconnaissance internationale, il est également frappant de voir à quel point il met de côté les paramètres établis dans *Sympathy for Mr. Vengeance* (une tragédie classique dont la violence extrême ne faisait que souligner le discours moral et social) au profit d'une surenchère d'horreur et de révélations-chocs. Cette odyssée vengeresse catastrophique d'un homme cherchant à comprendre pourquoi il a été kidnappé et enfermé sans explication pendant 15 ans présente la même approche grand-guignolesque que Sion Sono. Outre le fait que cette surenchère place le film sur le terrain d'une gratuité des excès tellement coupée du réel qu'elle empêche toute interprétation de nature morale des événements présentés, l'obsession que démontre le cinéaste pour la figure de l'inceste, qui est le véritable moteur narratif du film, est plus problématique et complexe. Dans *Old Boy*, l'inceste est à la fois l'élément déclencheur des événements et leur aboutissement. Oh Dae-Su, le personnage principal, découvre en effet qu'il est la victime de la vengeance d'un homme qui, à cause de lui, n'a pas pu vivre jusqu'au bout sa relation incestueuse avec sa sœur. Sa punition ? Il est manipulé pour tomber amoureux de sa propre fille. L'inceste est ici représenté comme l'ultime tabou (la sœur s'est suicidée) et une profonde hypocrisie (puisque un père et sa fille peuvent tomber amoureux sans le savoir). De plus, l'acceptation

par Oh Dae-Su de cette situation est d'une ambiguïté irréductible. Il décide de poursuivre sa relation mais se tranche la langue pour ne plus pouvoir parler. Si le film semble volontairement incapable de prendre position sur les événements qu'il présente, une chose est certaine : la cellule familiale n'est qu'une illusion qui n'a besoin que d'un peu de pression pour exploser et se reconfigurer.

Avec *Mother*, Bong Joon-ho trace le destin d'un monstre attachant. Par le portrait d'une mère prête à tout pour prouver l'innocence de son fils déficient accusé de meurtre, le cinéaste élabore une critique acerbe de la société coréenne, qui est d'autant plus percutante qu'elle est fondée sur un ton doucement sarcastique et une mise en scène révélant les tensions sociales et l'inertie d'un monde qui, de la cellule familiale au corps policier en passant par le système judiciaire, est totalement sclérosé. De prime abord, la mère (dont on ne connaîtra jamais le nom) fait office de gardienne des valeurs. Toutefois, son masque de vertu ne tarde pas à s'effriter. Son attitude protectrice frôle l'inceste. Son obsession devient contestable et ses méthodes, de plus en plus violentes. Plus encore, son univers est fondé sur un drame avorté inavouable : sans aide, totalement rejetée par la société, elle avait tenté de mettre fin à ses jours et à ceux de son fils lorsqu'il avait cinq ans. La figure protectrice devient figure de destruction, et les rapports mère-fils ne sont fondés que sur le mensonge. Non seulement le fils s'avère incapable d'établir une réelle communication et faire preuve d'un sens moral (puisque il oublie systématiquement ses actions), mais la mère elle-même décide finalement de mettre fin à ses jours. Encore une fois, cette prémisse dramatique est totalement désamorcée par le ton qu'adopte le cinéaste. Certes, son acte ultime d'autodestruction est la conséquence d'une prise de conscience de ses propres actions. Toutefois, la scène est présentée sur un ton de joyeuse libération. Sa danse finale sur fond de soleil couchant est à l'image de la mort évanescence des sœurs de *The Virgin Suicides*. Dans les deux cas, ces suicides ne sont que l'aboutissement d'une impossibilité de vivre admise depuis bien longtemps. Ce n'est pas le seul point commun entre ces deux films en apparence disparates. Ils débutent aussi tous les deux par une scène représentant leurs personnages principaux (la jeune Lux et la mère) regardant la caméra avec un air de mélancolie amusée. Ces femmes d'âges différents agissent comme les porte-parole d'un désenchantement assumé transcendant les générations et les continents. Un constat qui est la pire des catastrophes. ■