

Alain Fleischer
Pourquoi Zoo zéro ?

François D. Prud'homme

Number 285, July–August 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69675ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

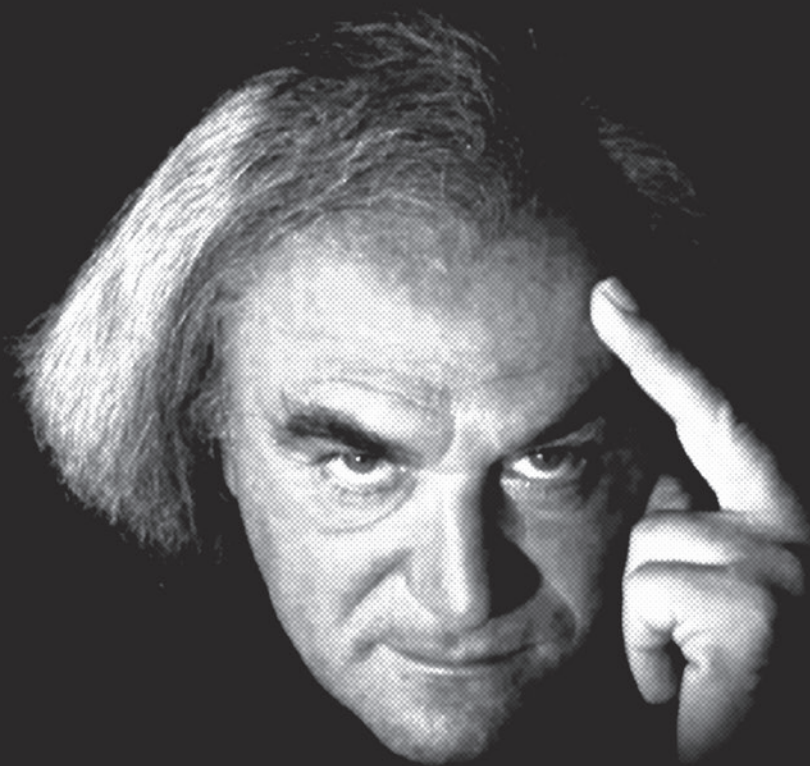
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

D. Prud'homme, F. (2013). Alain Fleischer : pourquoi Zoo zéro ? *Séquences*, (285), 11–15.



ZOO ZÉRO

Le cinéma ne nous donne à voir que cela : [...] Ruines instantanées d'espaces fictifs emportés par le temps qui ne sont donc, en fait, que les ruines du temps lui-même. Les images qui scintillent dans la lumière et puis s'éteignent sont à la fois ce que l'homme a construit et ce que le temps emporte, jusqu'à la précipiter dans le néant : retour à l'espace vierge, à l'écran blanc sans mémoire.

Alain Fleischer (*Les Laboratoires du temps* 1, pp. 28-29)

Alain Fleischer Pourquoi Zoo zéro ?

La magie d'Alain Fleischer réside dans cet art de rendre visible l'invisible, de faire du continu dans le discontinu, de montrer ce qui n'existe pas dans le temps linéaire, ce qui ne s'était pas encore manifesté ou ce qui ne se manifestera jamais que dans la mort du temps : le temps zéro de l'humanité.

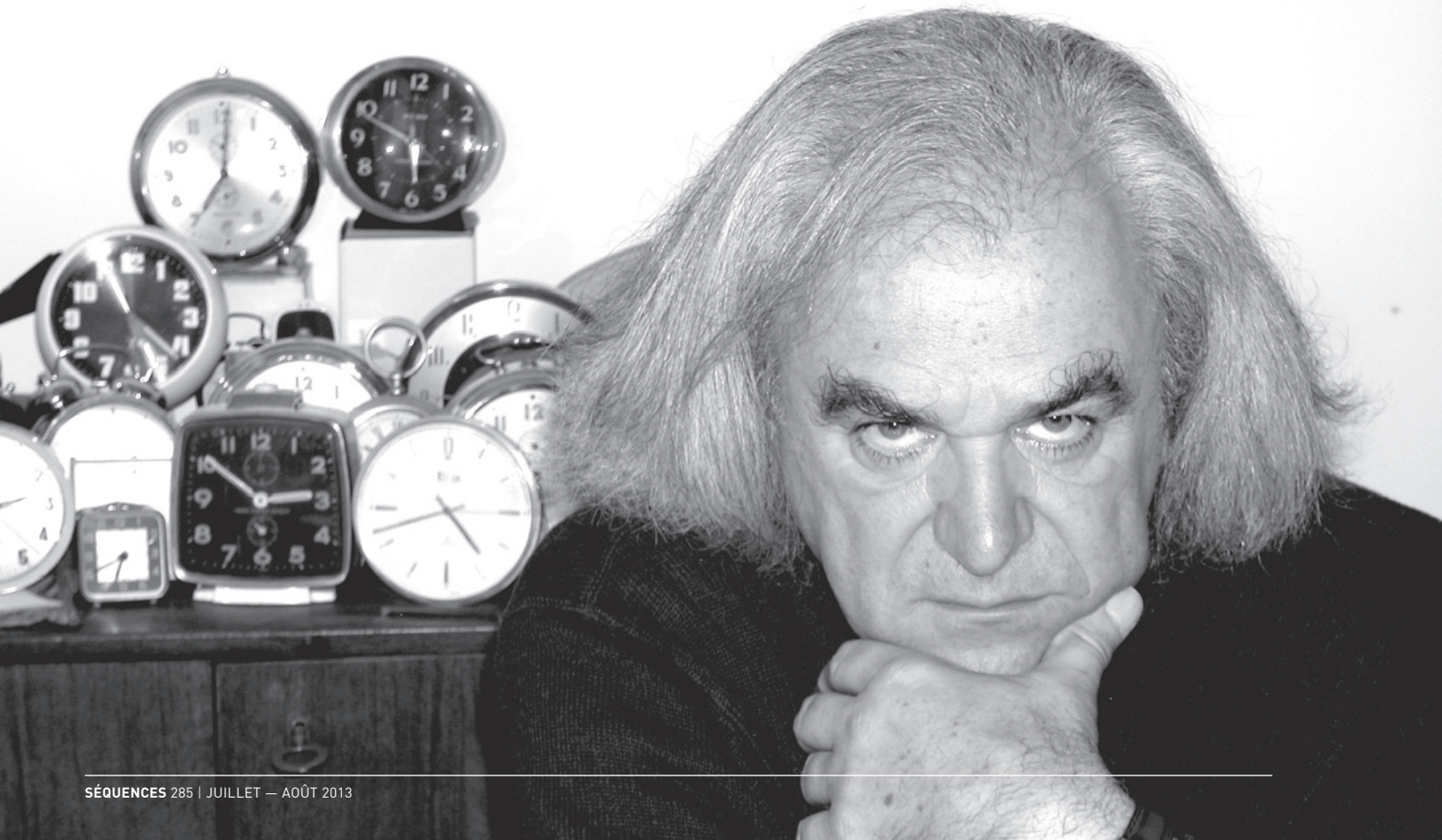
françois d. prud'homme

Caractérisé par des images sombres et peu contrastées, filmées à l'aide de filtres peints à la main pour donner aux ciels cette texture de nuit américaine surréaliste, *Zoo zéro* (1979) –cinquième long métrage du cinéaste, photographe et romancier Alain Fleischer – explore l'idée d'une humanité plongée dans un univers post mortem et dans lequel, par l'entremise de son héroïne Éva (Catherine Jourdan), elle se voit offrir une chance ultime de rédemption, une remise à zéro de son existence duelle et dualiste, par la rencontre et la fusion de sa masculinité et de sa féminité en un seul Être. *Zoo zéro*, c'est ce temps zéro, séparant la mort de la réincarnation, qui est mis en scène dans le labyrinthe d'un zoo parisien dystopique, et qui est puisé à même la méditation existentielle sur le temps et la continuité, rendue possible par la discontinuité au cœur de l'art fleischérien. Trois grandes étapes sont à retenir dans le cheminement initiatique que représente l'errance d'Éva durant la nuit de l'Homme. La première, c'est l'oubli que conjure l'idée même du labyrinthe comme lieu d'évolution et de renaissance spirituelle. La deuxième étape est l'affrontement avec le Minotaure, ce secret bien gardé au centre du labyrinthe phallocrate de l'existence humaine. La troisième et dernière

étape est la transcendance de l'animalité et le retour à l'androgynie primordiale.

Le labyrinthe est, selon Bertrand Gervais, le lieu par excellence de l'oubli par la perte de repères, par l'égarement dans les dédales inextricables d'une architecture complexe, qui assure au sujet la reconstruction de son être, nécessitant la remise à zéro de ses connaissances, suite à la rêverie ludique et affranchie de toutes règles permise par la perte de mémoire. Ce jeu, comme l'écrit Bertrand Gervais, est conséquence de la confusion qui règne dans un espace-temps transitoire, permettant à l'esprit de reconstruire sa conception du monde dans une nouvelle structure, libérée de l'ordre des choses préétabli :

Oubli de soi, de ses déterminations spacio-temporelles, de la façon de retrouver son chemin. Le labyrinthe, c'est l'errance, une multitude de choix à faire, si son tracé est à ligne brisée, qui enfonce le sujet toujours plus profondément dans la confusion [...] Le labyrinthe comme lieu de musement et d'une errance de la pensée est défini non pas tant à titre de résultat ou de tracé, d'artefact dont on peut apprécier la forme ou la beauté, mais comme processus subjectif, trajectoire de connaissance, un espace-transit, lieu à la fois d'un transit et d'une transition¹.





Lieu de transit, de transmission de connaissances, mais aussi de transition, donc de changement ou d'évolution; un espace-temps d'oubli, de remise à zéro, au sein duquel l'homme peut évoluer (ou régresser) sur la spirale du perpétuel devenir, lieu ubiquiste et hors du temps dans lequel l'âme défunte doit choisir entre l'errance, la réincarnation ou l'absolution de son karma et le retour dans la Claire lumière du Nirvana bouddhique. Cette vision du labyrinthe comme réalité post mortem rejoint la symbolique sacrée et initiatique attribuée au labyrinthe par Mircea Eliade en page 321 de son *Traité d'histoire des religions* :

Les rituels labyrinthiques sur lesquels se fonde le cérémonial d'initiation [...] ont justement pour objet d'apprendre au néophyte, dans le cours même de sa vie d'ici-bas, la manière de pénétrer, sans s'égarer, dans les territoires de la mort (qui est la porte d'une autre vie) [...] Chacune de ces épreuves (Thésée, Héraclès, Jason) se ramenait, en langage morphologique, à pénétrer victorieusement dans un espace difficilement accessible et bien défendu, dans lequel se trouvait un symbole plus ou moins transparent de la puissance, de la sacralité et de l'immortalité².

Comme le veulent la plupart des ésotérismes religieux, les prétendants à la Connaissance voilée, sacrée, doivent d'abord mourir pour renaître dans le corps de l'initié. Ce qui n'est pas sans nous rappeler la motivation initiale dans l'art fleischérien : le raccord cinématographique qui « crée du continu dans le discontinu »³. L'espace-temps post mortem dans lequel le cinéaste a mis en scène son labyrinthe va de pair avec ce paradoxe du perpétuel devenir, c'est-à-dire que l'interruption entraînée par le temps zéro permet la reconstruction de l'Être, et la solution qu'il apporte dans son film est la suivante : réunissons le féminin et le masculin dans notre humanité, afin de ne pas périr de la bêtise humaine.

Dans *Zoo Zéro*, la femme prend effectivement le sort de l'humanité en main. Et ceci est, en quelque sorte, illustré de façon métaphorique – on pourrait même dire allégorique – par l'infirmité ou la marginalité en surface, dont le cinéaste a affublé tous les hommes dans son récit : Uwé, l'impresario nain, Ivo, le frère bègue, Yves, le chauffeur ventriloque transsexuel, Yavé, le père muet, et les jumeaux, Yvan et Yvon, qui ne s'expriment que par des sons d'animaux. Seules les femmes dans le film de Fleischer sont normales; elles sont même déjà un peu androgynes ! Mais elles sont soit hystériques, soit mélancoliques, comme l'est Éva, depuis « l'accident » qui l'a vue se réunir dans une chambre d'hôtel de Milan avec son père, son frère et ses deux amants. « Ces quatre-là n'étaient même que deux. Avez-vous oublié ? », questionne Yavé, à travers la voix discordante de son *vocodeur* (01:03:20). Éva a perdu la voix et ne peut plus chanter Mozart, comme elle le faisait avant cet événement incestueux; elle est maintenant reléguée au rang d'animal, puisque l'animalité est, chez Fleischer, symbolique de la perte de la voix⁴. Mais Éva n'est animale que parce qu'elle a oublié sa vraie nature, à cause de l'« accident ». Son système de défense inconscient, propre aux humains, a provoqué ce voilement dans sa mémoire d'un événement avec lequel elle n'arrive pas à faire la paix, la ramenant à son existence primitive et bestiale. Elle erre donc dans la temporalité zéro de la mort jusqu'à ce que sa mère (Alida Valli) lui apprenne ses liens avec la famille incestueuse composée de tous les personnages du film, ainsi que l'existence de son père, Yavé, le directeur du zoo.

C'est au-delà de son passage dans les méandres du zoo de son père qu'Éva rachètera le sort des femmes et, par le fait même, de l'humanité tout entière. Le centre du labyrinthe,

là où se cache Yavé, est cet instant ultime, au-delà du temps linéaire de la réalité, qui permet de recommencer, qui autorise la continuité du genre humain par le rachat de sa propre mort. C'est en tuant le Minotaure, avec lequel elle s'est rendue coupable d'inceste, c'est-à-dire de complicité complaisante avec la suprématie masculine, par l'oubli, pendant métaphorique du déni, qu'Éva s'affranchira de son animalité. En tuant le gardien du labyrinthe, elle met la main sur la connaissance qui lui avait été cachée. Car, comme le fait remarquer Paolo Santarcangeli, « le motif du Minotaure un doigt sur la bouche, comme double symbole de secret », se rencontre fréquemment dès le Bas-Empire. On voit, dès lors, se mettre en place une autre problématique axée autour des replis de Dédale : celle du secret ou de l'ostension, du caché ou du révélé »⁵.

Le Minotaure est ainsi passé de la simple figure de l'animalité de l'homme, issu de l'union entre une femme humaine et un animal, au double symbole du secret caché au centre du labyrinthe. Ce secret est d'ailleurs fort simple à démystifier quand on se réfère à la bande sonore de *La Flûte enchantée* de Mozart qui sert à Éva de fil d'Ariane dans le zoo de Yavé : nous sommes les descendants meurtris d'une humanité primordiale androgyne qui était, par le fait même, plus près de son origine divine. Platon, dans *Le Banquet*, résume ainsi : « alors le réel androgyne, espèce et nom, réunissait en un seul être le principe mâle et le principe femelle ; il n'en est plus ainsi et le nom seul est demeuré, comme une injure » (*Le Banquet*, 189e). Ainsi, de cette séparation primitive d'un être plus complet, possédant les attributs des deux sexes et par le fait même étant plus puissant (d'où la volonté de Zeus de

diviser cette puissance en coupant littéralement l'humain en deux parties complémentaires), est née la quête de tous les Hommes de retourner à cette unité ou, comme le dit encore Platon, « restituer l'un à partir du deux et la guérir de cette nature humaine blessée » (*Le Banquet*, 191d).

Avec son cinquième long métrage, le cinéaste nous montre une fois de plus la possibilité offerte par le 7^e art de créer de l'inconnu, de l'impossible...

C'est ainsi qu'en tuant le Minotaure, son père, le Dieu des religions monothéistes et des cercles d'initiation misogynes, le personnage joué par Catherine Jourdan cessera d'être une bête femelle indigne de l'accès au Savoir universel ; elle rachètera le sort humain en permettant enfin la réunion entre les deux parties primordiales de L'Homme de l'Âge d'or, en parfait accord avec sa divinité. Les noces alchimiques, ou le mariage de l'homme et de la femme en un seul Être, peuvent être interprétées comme l'espoir d'une égalité entre les deux sexes, ne serait-ce qu'au niveau de l'accès à la Connaissance sacrée enseignée dans les cercles d'initiation, tels la franc-maçonnerie dont Mozart faisait partie. C'est ce qui ressort de cet opéra *La Flûte enchantée*, si l'on se fit à l'analyse qu'en a faite Jacques Chailley :

La Flûte enchantée est essentiellement, sous une forme symbolique, l'illustration de ce conflit entre les deux mondes, le



Photo : Les deux parties primordiales de L'Homme de l'Âge d'or

Masculin et le Féminin, conflit que résoudra la nouvelle union parfaite dans le mystère du Couple après la nécessaire purification [...] par orgueil (cf. Ève dans la Bible); la femme se révolte contre les dieux; l'âge d'or terminal où régnera le Couple réuni correspond à la scène finale de l'opéra⁶.

Effectivement, l'opéra se termine sur les célébrations du mariage de Tamino et Pamina en habits sacerdotaux, signifiant la promotion de la femme (comme l'écrit encore Chailley), son accession aux mêmes rangs, donc à la même Connaissance que l'homme dans l'initiation maçonnique, ce qui lui fut longtemps refusé. Ceci résume grossièrement ce que Mozart semble avoir voulu exprimer dans son dernier opéra. Mais revenons au film de Fleischer. Dans la légende du Minotaure, c'est Thésée, un homme, qui entre dans le labyrinthe. Dans *Zoo Zéro*, le héros antique est remplacé par une héroïne: Éva, fille de Yavé, qui se rebelle contre son père, «révolte contre les dieux»,



Une révolte contre les dieux

et finit par l'assassiner. Nous avons vu que l'oubli avait une importance primordiale dans l'idée du labyrinthe, mais qu'il permettait aussi la continuité dans la discontinuité: «[l']oubli permet au nouveau de survenir. Il est disjonction, rupture, événement inattendu. Si mémoire, identité et temporalité vont de pair, l'oubli s'ouvre sur l'altérité et une dislocation de l'expérience du temps» (Gervais, p. 60). La dislocation de l'expérience temporelle dans la mort et l'oubli dans le labyrinthe correspondent à la première étape de chacun des cycles de l'initiation maçonnique qui prétend que tout initié doit mourir pour renaître à sa nouvelle vie: la petite mort ou l'évanouissement initial. Paradoxalement, le seul personnage que Fleischer fait mourir est Yavé, le Dieu misogyne, le père incestueux, le Minotaure gardien du secret, le perroquet. Car Yavé n'est en fait qu'un perroquet – il l'avait avoué lorsqu'il s'était présenté pour la première fois à sa fille Éva qui lui demandait «qui êtes-vous? – Le perroquet, votre père» (1:02:12) –, au même titre que le personnage de Papageno, dans l'opéra de Mozart, dont le nom «dérive manifestement du *Papagei*, le *papagei* de l'ancien français, c'est-à-dire le perroquet [...] dans le rituel des loges d'Adoption⁷: un oiseau vivant y est utilisé pour matérialiser la mise en garde contre la curiosité féminine et l'oiseau ainsi devint le symbole des futilités du beau sexe⁸, précise encore Jacques Chailley.

Ainsi, le récit se termine sur une bonne note. Les noces alchimiques ont eu lieu dans l'opéra, le soleil se lève dans le temps de remise à zéro que représente la mort, qui n'est plus qu'un monde peuplé d'animaux réels, dont le perroquet. On peut espérer avec Alain Fleischer que, lavée de ses péchés par la pluie et renouvelée par le feu sacré de l'initiation maçonnique, après sa petite mort, l'humanité commence un nouveau cycle,

une nouvelle existence dans son état androgyne retrouvé. Avec son cinquième long métrage, le cinéaste nous montre une fois de plus la possibilité offerte par le 7^e art de créer de l'inconnu, de l'impossible, de faire du temps une pâte malléable, élastique et informe, avec laquelle on peut jouer en dehors des règles dictées par la raison humaine. Et cette liberté de création porte l'imaginaire en un non-lieu, un temps zéro qui ouvre la conscience sur le monde tel qu'il est vraiment, sous le voile que lui a imposé l'Homme dans son trop grand désir de contrôle des connaissances. ⑨

¹ Archibald, S., Gervais, B., Parent. A-M. *L'imaginaire du labyrinthe*, (Montréal: Département d'études littéraires de l'UQÀM, 2002), p. vii. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront identifiées par les lettres GERVAIS suivies du numéro de la page.

² Cité par Chevalier, J., Gheerbrant, A. *Dictionnaire des symboles*, (Paris: Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, [1969] 1982), p. 555.

³ Propos recueillis lors de la conférence «La profondeur du temps», donnée par Alain Fleischer et organisée par la *Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique* et la revue *Les écrits*; à l'UQÀM, le jeudi 14 mars 2013.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cité par Chiari, S. *L'image du labyrinthe à la Renaissance*, (Paris: Éditions Honoré Champion, 2010), p. 244.

⁶ Chailley, J. *La Flûte enchantée, opéra maçonnique, essai d'explication du livret et de la musique*, (Paris: Éditions Robert Laffont, [1968] 1991), pp. 99 à 101.

⁷ Les premières loges maçonniques à avoir admis les femmes dans leur cercle secret d'accès à la connaissance.

⁸ *Op. cit.*, pp. 109-110.