

Vestiges, vertiges

Marcel Jean

Numéro 153, septembre 2011

Des villes et des hommes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65056ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jean, M. (2011). Vestiges, vertiges. *24 images*, (153), 12–15.

Vestiges, vertiges¹

par Marcel Jean

LE CINÉMA A FAIT DE LA VILLE LE SYMBOLE MÊME DE LA CIVILISATION. PUISQUE L'EXISTENCE DES MÉTROPOLES sollicite l'ensemble du génie humain, puisque chaque cité, par ses édifices et ses monuments, signe de son nom les images qui y sont tournées, les villes ont acquis une place considérable dans la représentation cinématographique. Ainsi, les images de la destruction d'une ville signifient davantage que les amas de béton et d'autres matériaux qui jonchent le sol : ces images cristallisent tantôt une souffrance ou une angoisse, tantôt un échec. De sorte qu'on peut facilement prétendre que lorsque, dans la mythologie cinématographique, l'Homme envisage sa propre fin, c'est souvent à travers la destruction des villes.



Allemagne année zéro (1947) de Rossellini

Des décombres. La caméra avance en dévoilant des amoncellements de pierres, des murs éventrés, les restes d'édifices délabrés... Berlin, 1945. Un enfant, Edmund, marche au milieu des ruines. Le film racontera son histoire, celle d'un garçon otage de l'Histoire. C'est *Allemagne année zéro* de Rossellini. Une tragédie ! Rossellini le catholique, préoccupé par le sort des enfants allemands, observant la déliquescence morale prévalant dans cette société vaincue, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale.

Berlin détruite, c'est aussi la destruction de l'organisation sociale, la perte de confiance en l'avenir. C'est l'ordre moral

explosé sous l'impact des bombes. Si l'architecture nazie impose l'idée de la grandeur impériale, de la puissance, de la rigueur, de la discipline et de la cohésion sociale, le délabrement des immeubles et des monuments renvoie inévitablement à l'anéantissement de ces valeurs, à l'effondrement d'un système, d'une idéologie. Ici, Berlin, c'est l'Allemagne. Non pas l'Allemagne en tant qu'espace géographique, mais en tant que nation.

Allemagne année zéro est un film apocalyptique. Rossellini perçoit et donne à voir un pays totalement ravagé. D'où l'« année zéro » du titre, d'ailleurs. Il n'y a plus rien sur quoi construire. Rien sauf les restes – terrifiants ! – de ce qui était là avant. Ce



qui était là avant, c'est-à-dire les dérapages de la pensée nazie, que continue de propager le professeur d'Edmund lorsqu'il parle de l'élimination des faibles et des inutiles. Edmund erre dans le vide – dans ce « rien encombré » – et cherche désespérément un sens à ses actions, sens qui se dérobe et qu'au final il ne retrouve pas. D'où son suicide...

Allemagne année zéro installe d'emblée un effet vertigineux : le désarroi d'Edmund est d'une certaine façon la conséquence de la dévastation de Berlin, mais la ville en ruine devient vite une représentation graphique, comme une projection du trouble intérieur de l'enfant. Berlin est donc à la fois un décor et la mise en images d'un état d'âme, opérant l'improbable et fugitif télescopage du néoréalisme et de l'expressionnisme.

La destruction de Berlin, dans *Allemagne année zéro*, est marquée par le sceau du réel. C'est toutefois la science-fiction, plutôt que le cinéma réaliste, qui reprendra avec le plus de régularité le motif du vestige. On se souviendra, à cet égard, de la scène finale de *Planet of the Apes*, de Franklin J. Schaffner, lorsque le commandant Taylor découvre que le monde cauchemardesque dans lequel son vaisseau s'est écrasé est en fait la Terre, dans 3000 ans. « Oh my God! I'm back, I'm home... All the time it was... We finally really did it... You maniacs! You blew it up! Ah! Damn you!»² Devant lui, les restes ensablés de la statue de la Liberté. Puissant symbole de la fin de la civilisation humaine, explication de l'origine de la civilisation des singes. À elle seule, cette image contient les millions de morts de l'holocauste nucléaire. New York rasée, enfouie, c'est l'Homme qui est exterminé. Dans *A.I.* de Spielberg la Grosse

Pomme est submergée puis figée dans la glace. Des êtres longilignes communiquant par télépathie y font des fouilles archéologiques.

Ainsi, l'évocation de la fin de l'humanité ne passe pas par la représentation directe de la mort, mais plutôt par la destruction des monuments érigés par l'homme : s'il est vrai que le Lincoln Memorial vise à immortaliser l'honnête Abe, sa destruction renvoie le grand président à sa finitude. Le cinéma évolue à une échelle symbolique. L'homme ne se résume pas mieux que par ses cités. Sa fin passe donc par la ville, quel que soit le péril : dans *Planet of the Apes* celui-ci est nucléaire, dans *A.I.* il est écologique, dans *I Am Legend* de Francis Lawrence, il est viral. À chaque époque sa grande peur, qu'il faut affronter sur le terrain du mythe. Ainsi *I Am Legend* offre une intéressante variante de la destruction de New York. Ici la ville est abandonnée, rendue à la nature : la végétation reprend ses droits sur l'asphalte et le béton. Pour un peu on dirait Angkor Vat. Dans *I Am Legend*, l'ennemi est microscopique. Une fois la mort passée, la ville est donc intacte. Ne reste qu'à laisser agir l'entropie.

Le diptyque de John Carpenter *Escape from New York* et *Escape from L.A.* aborde la question de la violence urbaine en faisant de Manhattan une prison à haute sécurité et de Los Angeles un vaste camp de réfugiés. Ici, l'état lamentable des villes renvoie à une civilisation dégénérée dont les valeurs sont en crise à la suite de l'échec de notre modèle d'organisation sociale. Le héros, Snake Plissken, est un truand capable d'évoluer dans la jungle urbaine, capable d'affronter la sauvagerie ambiante. Si *I Am Legend* montre une ville en proie à une lente désagrégation,

Uzak

de Nuri Bilge Ceylan

Comme l'indique son titre anglais (*Distant*), *Uzak* (2002) du cinéaste turc Nuri Bilge Ceylan travaille le rapport au proche et au lointain, avec ses personnages exilés de l'intérieur, emmurés dans leur mal-être, et pourtant si proches de nous, au bord du cadre. Autour d'eux, la ville enneigée, engourdie, prolongement naturel d'un espace mental frappé d'atonie. Istanbul, d'ordinaire si exubérante et bigarrée, est filmée ici telle un bateau fantôme, couché sur son flanc, échoué dans la banquise hivernale. Les pulsations de la ville nous parviennent assourdies, comme cette corne de brume qui ponctue le film de son lamento et semble faire écho à l'irrépressible glaciation des cœurs et des âmes. La ville égoïste ne sait plus donner. Elle isole, enferme, incitant à un détachement à la fois rassurant et douloureux. Et sur les rives glacées du Bosphore viennent se fracasser les rêves



et les idéaux de ceux qui ne savent plus, ou mal, accueillir la vie. Avec ses longs plans-séquences épurés et son temps feutré, troué d'ellipses, le cinéma de Nuri Bilge Ceylan invite à la contemplation de cette distance insidieuse qui mine aussi bien les rapports humains que le lien à la ville. Il installe à l'écran une sorte de topographie mélancolique du paysage dans laquelle les personnages se fondent jusqu'à

l'effacement. Mais si la ville alimente ce désarroi existentiel et ce sentiment de perte inéluctable, elle n'en est pas moins le creuset possible de toutes les régénérations, si infimes et diffuses soient-elles. À l'image d'une simple cigarette qui, dans le dernier plan du film, sert de fragile relais entre les personnages et se consomme calmement sous un soleil de cendres face au Bosphore irisé. – Gérard Grugeau



Still Life (2006) de Jia Zhang-ke

Escape from New York témoigne plutôt d'une ville victime du dérèglement. Les errements moraux³ sont à l'origine de la destruction du tissu social, selon une trajectoire parente de ce qu'il advient dans le Berlin de Rossellini.

C'est connu, le but ultime du terroriste n'est pas tant de tuer que de semer la terreur. Vu sous cet angle, la réussite d'Al-Qaida, le 11 septembre 2001, ne réside pas tant dans le nombre de morts⁴ que dans sa capacité à créer une image évoquant la fin de la civilisation américaine. Les images des avions frappant les deux

tours du World Trade Center rejoignent ainsi avec une effroyable précision les mythes de fin du monde d'un Roland Emmerich (*Independence Day; The Day After Tomorrow; 2012*). Le réalisateur d'origine allemande, qui s'est fait une spécialité des images traumatisantes – villes anéanties par les extraterrestres, bombes nucléaires, monstres, tremblements de terre, tsunamis, vents glacés, etc. –, est en quelque sorte le parangon du cinéaste terroriste. Sauf que ses récits se résolvent invariablement dans la rédemption, dans le sauvetage *in extremis* d'une humanité ramenée

The Third Man

de Carol Reed



©Selznick Releasing Organization

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Vienne est habitée par des fantômes (et elle le sera longtemps) : son intelligentsia s'est exilée, sa communauté juive si active a été anéantie par le fascisme et les forces d'occupation ont quadrillé arbitrairement

la ville. Le plus célèbre de ces fantômes est un personnage de fiction né de l'imagination fertile du romancier anglais Graham Greene. Son nom à lui seul semble définir l'homme : Harry Lime.

La voix off qui ouvre *The Third Man* est explicite : à travers les déambulations du romancier américain Holly Martins, ami de Lime (belle trouvaille de casting due à David O. Selznick : Joseph Cotten, ami et collaborateur de Welles au théâtre et au cinéma, joue le romancier), c'est Vienne que le film nous fait découvrir. Ville inquiétante dont chaque habitant semble avoir quelque chose à se reprocher et où le quotidien est fait d'escroqueries et de coups fourrés. Pour nous rendre évidente cette atmosphère délirante, Carol Reed et son directeur photo Robert Krasker font appel explicitement à l'expressionnisme allemand : omniprésence des ombres, cadrages recherchés, poids du décor qui écrase les personnages.

Astuce du scénario, Lime, qu'on enterre dans la séquence d'ouverture et que tout le monde (l'ami américain, l'amante tchécoslovaque, le policier britannique) cherche, n'apparaît qu'aux deux tiers du film qui, par la magie d'Orson Welles énorme acteur, bascule dans plus d'ombre encore : une amoralité poisseuse suinte de partout et le film se termine logiquement dans les égouts de la ville. Au pays des fantômes, la mort a aussi ses droits ; Harry Lime aura même deux enterrements. – **Robert Daudelin**

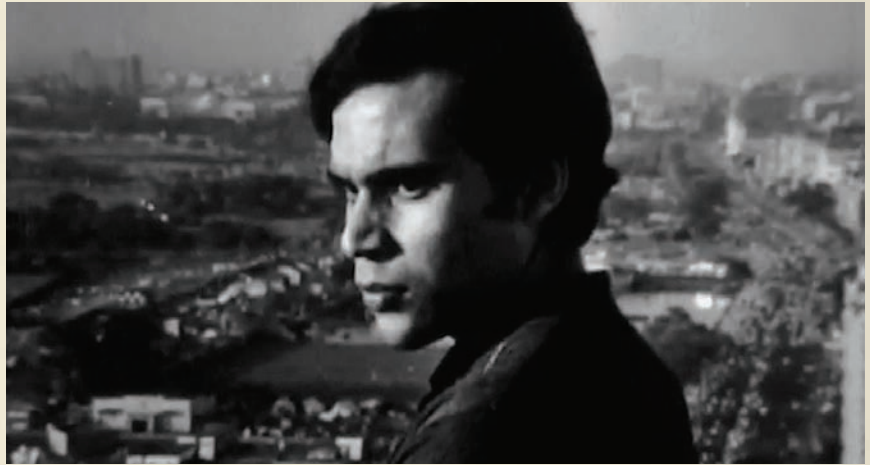


L'adversaire

de Satyajit Ray

Avant de se préoccuper de composer un récit, Satyajit Ray, de film en film, s'est attardé à traduire les sentiments qui animent ses personnages et leur vulnérabilité particulière. Cela était vrai dans la remarquable trilogie d'Apu (1955-1959), qui suit les années d'apprentissage d'un fils de famille modeste de l'enfance jusqu'à l'âge adulte, ce l'était encore lorsqu'il dépeignait avec un raffinement sublime les émois déchirants de la jeune femme de *Charulata* (1964) et ce l'est toujours dans *L'adversaire* (1970), qui plonge de façon aussi prégnante dans les affres et la colère qu'affronte Siddhartha, jeune étudiant contraint d'abandonner ses études, parcourant les rues de Calcutta en quête d'un emploi. Ces déplacements dans la ville deviennent l'occasion pour le cinéaste d'esquisser le portrait d'une société en plein bouleversement, nous rappelant que les moments de basculement d'un état à un autre, qui affectent aussi bien les êtres que la société indienne déchirée entre traditions et modernisme, ont toujours été au cœur de son cinéma.

Chez Satyajit Ray, l'environnement, que ce soit la nature ou la ville comme




ici, est indissociable de la vie intime des personnages et du feu intérieur qui ne manque pas de s'y embraser. C'est souvent ce qui s'anime et palpète tout autour d'eux qui permet, tout en préservant une pudeur des sentiments, de pénétrer au plus profond de leur âme. Ainsi, dans *L'adversaire*, le chaos affolant de la rue, alors que Siddhartha sort de chez le patron de sa sœur auquel il voue une rage contenue, n'est qu'une autre forme du désordre intérieur qui l'anime, tandis que plus tard l'activité nocturne de Calcutta, pour laquelle il n'a aucun goût, ne fera qu'aviver son impuissance et son

accablement. De la même façon, le toit d'un immeuble surplombant la ville où il retrouve la jeune femme avec laquelle se noue un amour encore inavoué ne pouvait mieux traduire cette sorte d'amplitude que prend soudainement pour eux l'avenir, au-delà même de toutes les incertitudes. La ville, à laquelle il n'appartient déjà plus à cet instant, rejettera Siddhartha, contraint d'accepter un emploi à la campagne. Mais c'est là-bas, dans un de ces moments de grâce propre au cinéma de Ray, que le simple éclat du chant d'un oiseau dans le lointain aura peut-être le pouvoir d'orienter le cours de sa vie. — Marie-Claude Loisel

à une poignée de survivants. C'est le mythe de l'arche de Noé, illustré de manière littérale dans *2012* et cité par Emmerich dès son premier film, produit alors qu'il était encore en Allemagne, *Le principe de l'arche de Noé*.

Ironiquement, alors que le vestige urbain conserve toute sa charge de terreur, la mort elle-même tend à devenir insignifiante. C'est qu'à l'époque du clonage et de la « reproductibilité technique », l'accumulation de cadavres ne semble plus rien signifier. Ainsi les clones de *Star Wars* et de *Matrix*, ou encore les Orques de *The Lord of the Rings* peuvent être multipliés et exécutés à l'infini. Dans l'imaginaire cinématographique, l'humanité se résume moins à la communauté des humains qu'à ses constructions, preuves tangibles de son génie et de sa dimension prométhéenne.

Très rossellinien dans sa manière de saisir l'Histoire tout en filmant une fiction, Jia Zhang-ke pointe lui aussi sa caméra en direction de vestiges dans *Still Life*. Là, des villes sont détruites avant d'être submergées par le réservoir du barrage des Trois-Gorges. Un homme et une femme errent parmi les décombres, l'un à la recherche de sa fille, l'autre de son mari. S'il ne s'agit pas, à proprement parler, d'une représentation de la fin du monde, il s'agit indéniablement de la fin d'un monde. La ville n'est pas

ici réduite à ses monuments ou à ses symboles — elle le sera ailleurs chez Jia Zhang-ke, dans *The World* —, mais est plutôt simplement marquée comme le lieu où l'on vit, de sorte que sa destruction conduit à la mélancolie : ailleurs, dans une autre ville, l'existence ne sera plus jamais la même ; déjà, les familles sont éclatées, impossibles à reconstituer. Les villes de *Still Life* sont des mémoires patiemment démantelées avant d'être englouties. Jia filme leur mort et la conséquence de leur mort sur les humains qui les ont habitées. Assister à la disparition de sa ville, c'est pressentir sa propre fin. 

1. Par ce titre, je rends hommage au travail admirable de Serge Clément, grand photographe de l'urbanité, auteur de l'ouvrage *Vertige, vestige*, publié en 1998 aux éditions Les 400 coups.
2. Traduction : « Oh mon Dieu ! Je suis de retour à la maison... Pendant tout ce temps c'était... Ils l'ont fait... Les salauds ! Vous les avez fait sauter, vos bombes ! Soyez maudits ! »
3. *Escape from New York* a été réalisé en 1981, au pire moment de la violence urbaine à New York, quatre ans après les émeutes résultant du grand blackout de juillet 1977. Le maire de l'époque, Edward Koch, démocrate libéral néanmoins partisan de la peine de mort et de la ligne dure en matière de criminalité, se fit élire à trois reprises sur le thème de la sécurité publique.
4. Somme toute relativement modeste si on le compare à plusieurs catastrophes naturelles ou industrielles ou aux guerres. Pour ne citer qu'un exemple, les attentats du 11 septembre 2001 ont fait environ 3000 victimes, tandis que, selon des sources indépendantes, au moins 12 000 personnes sont mortes lors de l'explosion de l'usine de la Union Carbide (Dow Chemical) à Bhopal, en Inde, en 1984.