

Le futur est déjà passé L'implosion inévitable de la civilisation

Bruno Dequen

Numéro 198, mars 2021

Ici et ailleurs – variations pour huis clos

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/96414ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dequen, B. (2021). Le futur est déjà passé : l'implosion inévitable de la civilisation. *24 images*, (198), 110–115.

Le futur est déjà passé

L'implosion inévitable de la civilisation

PAR BRUNO DEQUEN



↑ → High-Rise de Ben Wheatley (2015)

« Il n’y a pas d’explication ! »

Quand l’absurde révèle notre réalité.

Le cinéma n’a jamais été avare de visions de fin du monde. Souvent déclinée de façon spectaculaire, l’apocalypse, qu’elle soit de nature environnementale, divine ou géopolitique, est une figure qui sied bien à la puissance imaginaire des images. Mais que se passerait-il si la fin des temps n’avait besoin ni de cause ni de plans spectaculaires ? S’il suffisait de ne plus pouvoir sortir d’un lieu clos pour que tout s’effondre ?

L’AMÉRIQUE S’ENTRETUE

Une jeune fille dévore son père devant le regard terrifié et désespéré de sa mère. Quelques instants plus tard, un homme noir se fait froidement abattre par une milice blanche alors qu’il était le seul survivant d’une nuit d’horreur. Peu de films ont su mettre en scène de façon aussi mémorable les tensions sociales de leur époque que le *Night of the Living Dead* (1968) de George A. Romero. Encore aujourd’hui, la force du film réside dans le minimalisme parfois involontaire de sa proposition. Faute de moyens, la plupart de ses morts-vivants ont davantage l’air de personnes atteintes d’insomnie que de monstres. Comme le dira Romero lui-même, ce sont nos voisins qui viennent nous attaquer. Il n’utilisera d’ailleurs jamais le terme « zombie ».

Pourquoi? C'est la question que se posent tous les personnages du film. Or, si Romero nous/leur propose une pseudo-explication scientifique (une sonde de la NASA défectueuse), force est d'admettre qu'elle est peu convaincante et ne règle rien. Nos voisins nous tuent, point. Et même la transformation d'une maison ordinaire en camp de survie ne pourra empêcher l'autodestruction inévitable du groupe de survivants. Parce que les tensions raciales ne pourront que faire surface, parce que l'individualisme sera insurmontable, parce que les générations ne se comprennent pas, parce que nos propres enfants nous dévoreront. Bref, parce qu'il suffit de quelques heures pour que le vernis de la civilisation laisse place à la barbarie. Et Romero de conclure sur quelques photos glaçantes qui suggèrent une possibilité encore plus terrifiante : et si tout cela était déjà arrivé ?

UN SOUPER PRESQUE PARFAIT

Six ans avant Romero, sans morts-vivants mais avec un surréalisme assumé, Luis Buñuel avait déjà mis à nu les fondements illusoire de la civilisation dans son *Ange exterminateur* (1962). La prémisse demeure un chef-d'œuvre d'épure suggestive : et si, sans raison, une vingtaine de bourgeois ne pouvaient plus sortir du salon de leur hôte? Surchargé de symboles, le naufrage casanier du groupe décline les obsessions et le sarcasme anarchique du maître espagnol. Comme souvent chez Buñuel, il suffit d'un infime détail pour que le train du monde déraille. Il s'agira ici des principes qui régissent le port du smoking. À partir du moment où l'hôte observe avec effarement l'un de ses invités se débarrasser de sa veste, dans un manque d'étiquette impardonnable, on se doute que tout cela ne pourra se terminer que dans un retour prévisible aux croyances païennes et à la sauvagerie.

Comme Romero, Buñuel transforme progressivement un espace domestique en amas de ruines et observe l'absence de solidarité au sein du groupe. Ainsi, ce n'est pas tant la désintégration d'une société que le cinéaste met en scène, que la mise à nu de son inexistence. En effet, dès les premières scènes, il est manifeste que ce groupe de circonstance n'a en commun qu'une allégeance aux principes de sa classe. Déjà au souper, le malaise est palpable, à l'image d'une maladresse (volontaire?) d'un domestique qui ne fait pas rire tout le monde. Au-delà de ses fulgurances symboliques, *L'ange exterminateur* brille par son usage subtil des figures de répétition dès son ouverture. Des plans se répètent, un discours est prononcé deux fois, des scènes se font écho. Pas étonnant que, pour sortir de leur enfermement, nos bourgeois n'aient d'autre choix que de reprendre les positions exactes qu'ils occupaient avant le naufrage. Seule l'adhésion aux conventions permet de les sauver. Ou du moins le croient-ils, jusqu'à ce que leur messe dominicale les enferme à nouveau dans une logique circulaire imparable qui était établie dès les premiers instants du film.

↑ **Night of the Living Dead** de George A. Romero (1968)



→ **L'ange exterminateur** de Luis Buñuel (1962)



→ **La femme des sables** de Hiroshi Teshigahara (1964)



LE FUTUR EST DÉJÀ PASSÉ

Assurément, Ben Wheatley avait Buñuel en tête lorsqu'il s'attela à son adaptation de *High-Rise* de J.G. Ballard¹ sortie en 2015. Certes, le style souvent démonstratif du cinéaste, qui s'appuie sur un usage volontairement excessif du montage, n'a rien à voir avec la sobriété de l'Espagnol. Néanmoins, derrière ces différences de surface, son ambitieuse mise en scène de l'autodestruction à l'intérieur d'un immeuble futuriste angoissant dialogue de façon passionnante avec la vision du monde proposée par son prédécesseur. Tout aussi inexplicable, l'enfermement des résidents dans une tour d'appartements à la verticalité reproduisant la hiérarchie sociale est cette fois-ci volontaire. Mis à part quelques sorties pour le travail, les personnages de *High-Rise* semblent tous vouloir rester dans ce lieu qui, en l'espace de quelques plans, devient un champ de bataille féroce.

Le huis clos encourage l'attention aux détails, aux multiples variations des mêmes éléments.

114

Comme chez Buñuel, la raison n'a pas lieu d'être. L'intrusion d'enfants dans une piscine réservée aux adultes est le point de départ d'une longue séquence de montage qui superpose brutalement les plans sans chronologie et répète les mêmes motifs pour nous mettre soudainement devant le fait accompli : la guerre a eu lieu, chaque étage est en ruine, les meurtres sont quotidiens, les riches se sont réfugiés au dernier étage et Robert Laing, notre 'héros', n'a plus qu'une obsession : repeindre son appartement. Si Buñuel jouait de la circularité de son récit, Wheatley pousse cette logique de l'éternel retour à son point limite. « Parfois, il avait du mal à réaliser que le futur avait déjà eu lieu », nous dit dès le début du film Laing en s'observant à la troisième personne. Un sentiment de faux déjà-vu accentué par la direction artistique du film, qui conserve l'idée d'un futur dystopique imaginé dans les années 1970. Notre présent, donc. Ou peut-être déjà notre passé. Une sensation de malaise amplifiée par la répétition abondante des mêmes plans par la suite. Ou par des jeux d'échos sur le mode d'un avant-après dont nous ne pouvons plus déterminer clairement la progression. Dans *High-Rise*, c'est moins l'évidence de la métaphore anti-néolibérale qui hante que la puissance d'évocation des images et des sons. Un homme qui enlève sa cravate avant de faire cuire un chien au barbecue tout en écoutant un disque, un gymnase tout neuf qui devient subitement une caverne barbare. Le huis clos encourage l'attention aux détails, aux multiples variations des mêmes éléments. Or, si Wheatley déploie son imaginaire

anarchique sans aucune réserve, c'est l'impassibilité absolue de Laing face à l'apocalypse qui glace le sang. Probablement parce qu'il est le seul à comprendre parfois que tout est joué d'avance.

LES YEUX OUVERTS DE SISYPHE

Cette conscience aiguë de notre enfermement collectif dans un cycle sans fin, le jeune entomologiste amateur va l'apprendre malgré lui dans *La femme des sables* (Hiroshi Teshigahara, 1964), adaptation d'un roman de Kôbô Abé et l'une des œuvres les plus évocatrices de l'histoire du cinéma. Prisonnier dans le creux profond d'une dune, le protagoniste sans nom doit apprendre à cohabiter avec une jeune veuve. Alors que sa maison de fortune menace d'être engloutie, la femme n'a de cesse de travailler telle une Sisyphé toutes les nuits pour remplir des seaux de sable destinés aux villageois des environs.

À partir de la plus simple – quoiqu'étrange et improbable – des situations (un couple involontaire, condamné à vivre dans un trou), le film de Teshigahara multiplie les détails symboliques qui ouvrent à d'innombrables interprétations. Parabole de la lutte des sexes, métaphore du rapport à la société, fable existentielle... : les pistes sont aussi nombreuses que fertiles. En apparence, le récit de *La femme des sables* ne s'appuie pas sur une vision aussi ouvertement apocalyptique que les films de Romero, Buñuel et Wheatley. Ici, le retour à un état plus sauvage s'accompagne d'une prise de conscience aiguë de l'érotisme charnel des corps. Rares sont les films qui ont su doter la peau d'une telle charge sexuelle. D'abord vain et ingrat, l'homme développe son empathie. Il apprend à respecter la puissance de la nature, tout en prenant conscience de sa place réelle au sein d'une société qui l'a de toute façon oublié. Décrit ainsi, le film pourrait être un récit initiatique à la morale évidente. Mais ce serait faire fi de sa profonde ambiguïté. À l'image du sable, filmé comme une roche, un doux filet ou une violente bourrasque, chaque élément est à double tranchant. Alors que le personnage masculin perçoit son labeur quotidien comme une tâche sans fin ni utilité, la femme lui explique que son sable est au contraire acheté par des entreprises de construction pour bâtir de dangereux immeubles à rabais. Que ces derniers finissent par s'écrouler n'est pas de sa responsabilité. Lorsqu'il se révolte contre la domination des villageois, la femme lui réplique qu'il est préférable d'être conscient de son asservissement plutôt que de vivre dans l'illusion d'une fausse liberté. Elle est une Sisyphé aux yeux grands ouverts, qui ne sait que trop bien qu'il n'y a, en fin de compte, aucun avenir possible en dehors des structures de pouvoir établies. La dune ne fait que mettre à nu l'éternel recommencement de nos actions. Dans ces quatre fables par trop réalistes, le huis clos s'étend bien plus loin qu'on ne pense et notre sort est scellé d'avance.

1. Voir l'entretien d'Alexandre Fontaine Rousseau avec Ben Wheatley dans le n° 176 de *24 images* (pages 9 à 13)