



HAL
open science

Enfoncements (sur "Take Shelter" de Jeff Nichols)

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Enfoncements (sur "Take Shelter" de Jeff Nichols). Vertigo, 2012. hal-01868394

HAL Id: hal-01868394

<https://hal.science/hal-01868394>

Submitted on 5 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Enfoncements – *Take Shelter*, Jeff Nichols (2011)

Jean-Michel DURAFOUR

paru initialement dans Vertigo, n° 43, été 2012, p. 53-59 (version corrigée)

Montage des attractions de la fin du monde

Dans *Take Shelter*, la fin du monde, qu'elle soit réelle ou fantasmée (cela n'a pas d'incidence pour l'instant), est montrée non comme une explosion, un éparpillement, une déflagration, ainsi que le voudrait la doxa représentationnelle (éruptions volcaniques, sol qui s'ouvre, raz-de-marée, collision avec un météore, etc.), mais comme un tassement, un *enfoncement*. La plupart des motifs visuels majeurs du film, attachés ou non aux signes avant-coureurs de la fin du monde, en procèdent : ciel orageux écrasant ; pluie lourde, brune et grasse ; abri souterrain à creuser et trous à forer pour le travail ; oiseaux qui tombent ; regard fatigué et cernes de l'acteur principal. Assez étrangement, pour un film sur la fin du monde, il est partout question de *se rapprocher de la terre*. Ce mouvement trouve son achèvement dans la dernière scène du film avec l'idée remarquable du château de sable construit par le père et sa fille Hannah sur une plage américaine indéterminée : une fois le bâtiment achevé (une sorte de modèle réduit métonymique de notre propre civilisation sortie de terre ?), Curtis verse l'eau d'un seau tout autour pour tracer une rivière. Ce geste fait doublement signe vers ce qui a précédé : d'une part, le cataclysme climatologique dont Curtis a eu de nombreuses visions et qui se présente – on les reverra à l'avant-dernier plan du film – sous la forme de tornades menaçant de déverser sur la terre des trombes d'eau qui la submergeront ; d'autre part, l'obsession de Curtis qui, en réaction à ce danger, n'a eu de cesse de vouloir protéger sa famille de l'eau en lui aménageant un refuge sous terre (Curtis versant désormais, dans une insolite symétrie, l'eau tant redoutée).

Le leitmotiv de la *pesanteur* introduit dans la représentation de la fin du monde un habile décalage, pour ne pas dire une inversion complète de modélisation. Alors que la pesanteur est communément associée à la représentation conventionnelle du monde, de notre planète en « bon état de marche » (champ de gravitation, rotation...), elle devient dans *Take Shelter* le symptôme même de son dérèglement ; comme s'il fallait d'abord tenir par et à ce constat : *une image satisfaisante de la fin du monde ne peut être qu'une image de ce qui fait que le monde est monde*. Chaque fois que Curtis, dans ses cauchemars, doit sauver son enfant, il la prend dans ses bras : il s'agit bien évidemment de la porter pour pouvoir fuir plus vite qu'elle ne pourrait courir, mais surtout, dans l'économie visuelle propre au film, de l'arracher à la gravité, de la soustraire à la

catastrophe. Le mot *catastrophe* ne veut-il pas dire étymologiquement « ce qui se renverse », « ce qui tourne vers le bas » ? La pesanteur comme paradigme de la représentation de la fin du monde devient d'ailleurs l'objet d'une scène à part entière, mais à l'envers, comme son négatif, ce qui montre combien le film cherche à produire chez son spectateur une certaine *déroute de la sensation*. Il s'agit du troisième rêve (après l'attaque du chien et l'accident de voiture). Curtis aperçoit sa fille dans le salon de leur petit pavillon en train de regarder un inconnu sous la pluie par la fenêtre. Il s'approche d'elle, la prend dans ses bras et cherche à fuir alors que l'homme essaie d'ouvrir la porte. Les parois et les bibelots de la maison se mettent à trembler. Le grincement des objets cesse subitement et tous les meubles sont alors soulevés en l'air, où ils flottent en apesanteur. Curtis, qui s'est accroupi contre un mur, tient la fillette et cherche à adhérer au sol en hurlant pour ne pas être emporté pendant ces quelques secondes de suspension du temps, puis la gravité revient et les meubles chutent sur le sol. À son réveil, il fait l'expérience d'un étrange effet de la pesanteur : il a uriné dans ses draps – épanchement liquide qui apparaît comme un nouvel avatar de la pluie jaunâtre qui le souille dès la scène d'ouverture. Les liquides tombent, se déversent et se répandent si rien ne les retient. C'est d'ailleurs le sens même de l'origine grecque de *cataclysmé* : ce qui mouille, verse (*klysmá*, le lavement) sur (*katá*), littéralement ce qui purge du haut vers le bas.

Image mentale de la catastrophe

Les lois de la nature constituent donc ici les indices mêmes de son anéantissement. *Take Shelter* ne lève cet apparent paradoxe qu'en prenant pleinement la mesure d'une donnée essentielle : la fin du monde n'est jamais qu'un *événement mental*. Que les visions de Curtis soient le produit d'un esprit détraqué ou les prémonitions de ce qui va effectivement arriver, n'a donc plus aucune importance. D'ailleurs, le film, très habilement, ne tranche jamais entre ces deux possibilités, jusque dans la dernière scène où on serait pourtant tenté de le croire. Quand Samantha, la femme de Curtis, et leur fille voient les tornades déferler en provenance du grand large, on pourrait penser que le cinéaste choisit son camp et met un terme à la fonction ondulatoire de son récit : le cataclysmé y semble désormais objectivé. Mais les images n'y sont pas pour grand-chose et le spectateur est le principal responsable des conclusions peut-être hâtives qu'il est amené à tirer. On peut appréhender cette fin tout autrement. N'est-il pas envisageable qu'elle soit un nouveau cauchemar de Curtis (le film n'écarte même pas cette tarte à la crème scénaristique) ? Qui plus est, l'existence réelle de ce que Curtis a été le seul à voir ou à rêver jusque-là n'est nullement incompatible avec le fait qu'il ait pu, dans le même temps, avoir perdu l'esprit. Ou bien encore : ne pourrait-il pas s'agir de simples tornades, certes imposantes et répétées, mais cohérentes avec le fonctionnement ordinaire du monde ?

N'oublions pas qu'« il est vraisemblable que beaucoup de choses se produisent aussi contre le vraisemblable¹ » et que des effets peuvent se ressembler – ici les tornades des visions et celles de la fin (à supposer qu'elles soient réelles) – sans pour autant avoir nécessairement la même cause...

Filmer la fin du monde sous l'aspect d'un enfoncement est sans doute le moyen le plus approprié pour montrer que sa représentation n'est pas affaire de quantité. La logique quantitative des principaux films, à tendance sensationnaliste, qui s'emparent du thème de l'apocalypse est, d'une certaine façon, un cul-de-sac figuratif puisque aucune image, si grande soit-elle, si pleine soit-elle, ne pourra jamais en contenir une représentation adéquate. À ce compte, les cinéastes s'enferment facilement dans une surenchère d'effets spéciaux, que le numérique, avec ses possibilités techniques et économiques, aura décomplexée. La force de *Take Shelter* consiste à faire un autre pari : la fin du monde n'y est pas une affaire d'addition de matières explosant à l'écran (coulée de lave, inondation, taule broyée, etc.) mais une *question qualitative de point de vue*. Au demeurant, le régime profusionnel des images est sans doute disqualifié *a priori* s'agissant de la fin du monde. C'est que le terme du monde, tel que nous le connaissons et dans lequel nous vivons, n'est pas un événement *du* monde comme les autres. Alors que tous les autres événements qui lui sont relatifs prennent place à l'intérieur du monde, quelle que soit l'extension que l'on donne à ce terme, se représenter correctement sa création ou sa disparition excède les capacités de notre esprit dans la mesure où nous sommes au monde et qu'il nous est impossible de nous tenir en extériorité totale par rapport à lui, même par la simple pensée. En admettant que le monde soit l'ensemble des événements matériels et singuliers qui nous entourent, qu'il soit « tout ce qui a lieu² », nous n'avons le choix en matière de représentation (image ou concept) qu'entre deux options également aporétiques : ou bien l'on considère que la fin du monde peut ou doit arriver, ce qui implique d'envisager la fin comme un moment intérieur au monde – et il ne peut par conséquent s'agir de sa fin, mais, au mieux, de la fin de l'humanité, de notre planète, ou d'un certain stade de développement du monde. Ou bien il s'agit bel et bien de l'interruption du monde, mais elle ne peut alors en aucun cas arriver... Résultat (et Nichols n'y échappe pas) : on ne peut représenter au mieux que des accidents préparatoires et annonciateurs de sa disparition et se déroulant à l'intérieur du monde, des moments de destruction n'entretenant avec le cours du monde que des différences *de degré*, non le moment précis et unique où le monde bascule dans l'abîme et où un mode d'être change radicalement *de nature*³.

¹ Aristote, *La Poétique*, 18, 56 a 24, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 99.

² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 33.

³ Deux remarques. Telle est la raison pour laquelle le film catastrophe, même lorsqu'il se risque jusqu'à la disparition du monde (ce qui est rare : *happy end* hollywoodien oblige souvent), n'est jamais un film de la fin du monde : il ne peut être qu'un film sur un type de

En choisissant d'en montrer le moins possible, *Take Shelter* en tire toutes les conséquences et cherche à représenter la fin du monde comme ce qu'elle est : moins un événement de la nature que nous pourrions attester (au moment où elle arrivera, très exactement, nous disparaîtrons et, avec nous, la possibilité même d'en avoir conscience) qu'un *sentiment*. Ce qui va priver de monde est d'abord un événement intime, qui relève de la sphère intérieure. L'injonction intimidante, tétanisante devant la fin du monde n'est rien d'autre que l'intimation d'une certaine expérience de mon intimité.

Petit détour théorique par Kant : la fin du monde, le sublime et le sentiment

Dans la première partie de la *Critique de la faculté de juger*, Emmanuel Kant distingue deux catégories de sublime : le *sublime mathématique* et le *sublime dynamique*. En offrant le spectacle de la nature déployée comme force et puissance – éruptions volcaniques, raz-de-marée, tempêtes... –, la fin du monde relève *a priori* typiquement du second genre. N'en est-elle pas même l'occurrence par excellence, réunissant toutes les formes de commotions de la nature en un seul événement pyrotechnique total ? *Take Shelter*, dans les figures de dérèglements climatologiques qu'il propose, en reprend exactement le programme : « ... des nues orageuses s'amoncelant dans le ciel et s'avancant parcourues d'éclairs et de fracas [...], des ouragans semant la désolation, l'océan sans limite soulevé en tempête⁴ ». Mais, ajoute Kant, nous ne pouvons pas trouver le spectacle de la nature sublime si « elle nous apparaît comme un objet de crainte », à savoir s'il n'y a pas étanchéité entre l'espace de la nature comme image, qui, maintenue dans les limites fictionnelles de son « cadre » (l'observation éloignée), ne peut agir sur nous, et la nature dans laquelle notre existence prend place et dont l'action peut s'exercer sur et contre nous (le tremblement de terre n'est pas sublime pour celui sur lequel s'écroule le toit de l'immeuble). Or la fin du monde représente le moment où nous avons le plus à craindre puisque toute l'humanité, moi y compris, va s'y dissoudre sans nul espoir de sauver sa peau (ce que l'on peut toujours espérer face au tremblement de terre). Fort adroitement, là encore, Jeff Nichols maintient constamment – jusque dans la dernière scène, on l'a vu – la catastrophe comme une image à distance. Les personnages de *Take Shelter* restent le plus souvent de simples spectateurs : dès l'ouverture, Curtis est présenté comme un observateur, en

monde finissant. D'autre part, la fin du monde, quand elle arrivera et à supposer qu'on ait encore les moyens de l'enregistrer analogiquement, ne pourra jamais donner lieu à la moindre image *documentaire*. Elle conduit, à terme, la nature photographique testamentaire de l'appareil de prise de vues dans une impasse. Le caractère analogique ne peut faire du cinéma qu'une image du monde.

⁴ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 28, *Œuvres philosophiques*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 1030.

apparaissant les yeux rivés à la nuée noire dans le ciel au-dessus de son jardin⁵ ; l'épilogue reproduit le même ébahissement visuel (multiplié par trois), en regards caméra ou assimilés, et s'interrompt brutalement lorsque la petite famille s'apprête à passer à l'acte, à savoir fuir⁶. Le seul moment où les trois personnages réagissent à une menace climatique quittant son statut d'image, de signe appartenant au lointain, pour s'introduire dans leur environnement tangible, se révèle être un ouragan qui n'est pas le fléau annoncé mais, malicieusement, une tornade comme le sud des États-Unis, où se déroule l'intrigue du film, en essuie fréquemment.

La *Critique de la faculté de juger* est le grand texte dans lequel Kant établit que, contrairement à la *Critique de la raison pure*, où seul l'entendement humain est législateur, c'est-à-dire met de l'ordre dans le chaos qu'est le monde extérieur sans l'intervention des « *formes a priori de la sensibilité* » (l'espace et le temps), la nature possède une organisation cachée, un plan secret : il y a de l'ordre dans le désordre du monde et la contingence des phénomènes. Le beau, en tant qu'il procède uniquement du jeu de l'entendement et de l'imagination, ne concerne que les formes finies des phénomènes et ne contrevient donc pas à cet ordre ; bien au contraire : beauté et ordre vont main dans la main. Dans l'épreuve du sublime, en revanche, l'imagination va livrer un combat *avec la raison*, qui va supplanter l'entendement (la faculté de connaître par concepts). Chez Kant, la raison est la faculté des idées, de l'inconditionné, la faculté suprême poussant l'esprit à sortir de l'enchaînement des existences relatives caractérisant le monde empirique, pour s'engager dans la quête métaphysique de l'absolu. Si la dévastation naturelle est odieuse, elle est également sublime en tant qu'elle pousse l'esprit à quitter le sensible pour s'occuper des idées. La raison va violemment élargir l'imagination : là où l'entendement permet d'appréhender la nature comme une série de phénomènes sensibles connectables les uns aux autres, la raison nous oblige à « penser *subjectivement* la nature elle-même, dans sa totalité, en tant que présentation de quelque chose qui est suprasensible⁷ », et donc imprésentable comme telle : la nature comme totalité ne peut être qu'une idée. Le sublime déboulonne les « schèmes » par lesquels l'imagination coalise, dans les jugements de connaissance, la diversité anarchique du sensible avec l'unité formelle des concepts de l'entendement. À la douce conjugalité de l'imagination et de l'entendement succède la rupture

⁵ Que la pluie vienne à tomber sur la peau de Curtis n'y change rien : c'est encore comme chose à sentir, et non comme chose à agir, qu'elle l'intrigue : sa couleur, sa texture sous les doigts...

⁶ Entre le début et la fin du film, pas un seul personnage n'est en mesure de vraiment faire quoi que ce soit : Samantha assiste, impuissante, à la détérioration de la situation de son mari ; Hannah est isolée par son handicap et n'apporte guère de réconfort à son père ; Dewart, le meilleur ami, est purement et simplement renié sans avoir le moindre loisir de s'expliquer ; Kyle, le frère, est appelé en renfort par sa belle-sœur mais n'est d'aucun secours ; les psychologues ne font que parler depuis leur fauteuil...

⁷ Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, § 29, p. 1040.

cacophonique de l'imagination et de la raison. Le sublime est l'expérience du dérèglement de la nature que le duo de l'imagination et de l'entendement a régulée dans la connaissance théorique. Mais « l'effort de l'imagination afin de traiter la nature comme un schéma⁸ » se révèle inopérant car *la* nature est une pure idée, que la perception ne peut matérialiser. C'est cette inadéquation conflictuelle qui fait que le sublime à la fois attire et épouvante l'esprit. Il provoque un « plaisir négatif⁹ » : une satisfaction mêlée d'effroi (devant la sauvagerie, la destruction).

Conséquence : le sublime est « dépourvu de forme ou de figure¹⁰ ». Il fait éclater les formes et expose l'impossibilité objective de réaliser la présentation de la nature comme totalité (même s'il doit bien y avoir une espèce de forme malgré tout, puisque à l'illimitation qui défigure la nature s'ajoute la pensée de sa totalité – or qui dit totalité, dit forme). S'il y a bien présentation de la nature comme puissance dans le sublime dynamique, il ne peut y en avoir aucune *représentation*. Dès lors, le sublime n'est pas une propriété de l'objet mais bien une caractéristique du sujet : il « ne peut être appliqué à strictement parler qu'à la manière de penser ou plutôt à son fondement dans la nature humaine¹¹ ». Il relève de ce que Kant appelle les jugements esthétiques, c'est-à-dire les « *jugements réfléchissants* », qui n'apprennent rien sur l'objet jugé mais, par rebond, sur le sujet qui juge (et ne dispose que de sa seule réflexion pour universaliser), et qui font connaître l'état de peine ou de plaisir dans lequel celui-ci se trouve. Le sublime réside dans le sentiment subjectif de l'incommensurabilité des facultés humaines¹².

⁸ *Ibid.*, p. 1036.

⁹ *Ibid.*, § 23, p. 1010.

¹⁰ *Ibid.*, § 30, p. 1055.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Il n'y a rien à psychanalyser dans *Take Shelter* : ce serait se fermer trop d'accès, et le film, au contraire, les majore. Dans *Le Président Schreber*, Sigmund Freud avait fait du désinvestissement libidinal intérieur l'*origine* du délire de la fin du monde. Chez Schreber, ce délire est un cas particulier de paranoïa. Or la paranoïa « consiste en un retournement de l'affect ; ce qui devrait être ressenti intérieurement comme de l'amour est ressenti extérieurement comme de la haine » (Sigmund Freud, *Le Président Schreber, Cinq Psychanalyses*, Paris, PUF, 1971, p. 311). Donc : « la fin du monde est la projection de cette catastrophe interne, car l'univers subjectif du malade a pris fin depuis qu'il lui a retiré son amour » (*ibid.*, p. 314). Malgré la tentation qu'on pourrait en avoir, on ne peut pas faire de Curtis un pur et simple rejeton de Schreber : si la piste de sa possible paranoïa est longuement suivie (cela fait partie du suspens scénaristique), le film, esthétiquement, perceptuellement, ne ferme pas la porte absolument – ni ne l'ouvre en entier... – que le cataclysme puisse être *réel*. Dans la perspective du sublime, l'apathie, l'aboulie, la velléité sont *la conséquence* du spectacle de la fin du monde, et que ce spectacle, comme dans le finale, soit effectif ou fantasmé, *n'a plus aucune importance*. Car, à l'opposé de la position freudienne, la démarche esthétique va placer la fin du monde, par le truchement du sublime, dans *la validité de notre univers subjectif*.

Filmer le sublime comme un sentiment ? – Le visage

Dans le jugement réfléchissant, c'est la représentation *dans l'esprit* qui est l'origine du sentiment de plaisir et de peine : l'existence effective de l'objet est indifférente. En appréhendant la fin du monde comme un sentiment, on comprend mieux pourquoi l'indécidabilité des visions de Curtis – hallucinations ou réalité ? – n'est qu'un enjeu hétérogène à l'ambition générale du film : à partir du moment où l'on pose que la fin du monde est sublime, donc irréprésentable par la matière et la forme des choses, elle ne peut être qu'imaginée. Mais cette imagination ne peut, par ailleurs, produire d'images – élaborées également à partir des formes et des matières – adéquates du sublime. Ainsi a-t-on très logiquement droit dans le film (même si Nichols n'a probablement jamais lu Kant, ce qui est plutôt bon signe pour un cinéaste...) au travail d'une *imagination de la moindre image* : une imagination qui ne cherche pas à livrer une sorte d'équivalent visuel de la fin du monde en convoquant les attributs généralement associés à cette fin – la pléthore, l'excès, le déluge. Autre conséquence de ce que le sublime ne se tient pas dans l'objet : il n'existe pas, à proprement parler, de sublime dans l'art, d'images artistiques du sublime car l'art est chose humaine et la composition va toujours de pair avec la finitude, la délimitation et la forme¹³. Une esthétique négative est l'unique moyen de présentation de l'imprésentable.

Mais que serait une esthétique négative dans le cinéma de fiction, figuratif et narratif, auquel appartient *Take Shelter* ? La ligne directrice de Nichols est ferme : pas question de proposer des images du sublime qui tenteraient vainement – puisque par définition vouées à l'échec – d'être des images spectaculaires et sensationnalistes, des images accumulatives cherchant à en mettre *plein* la vue. Il va leur préférer des images apparemment plus humbles, qui visent avant tout à désarçonner notre compréhension ordinaire du monde, à prolonger l'effet du sublime *en nous* au détriment de la singularité de ses effets, de sa pyrotechnie *à lui* : la giboulée d'oiseaux morts, le ciel fendu d'éclairs, etc. Ce type d'images dessine la grande affaire perceptive du film : donner à voir la fin du monde comme sentiment, comme intimité, comme intériorité. Cette ambition rend compte du soin qu'a Nichols de filmer principalement deux objets liés à l'enfoncement, au creux, à la fin du monde comme anfractuosités préalablement observées : le foyer et le visage de Curtis.

Take Shelter s'inscrit explicitement dans un genre classique un brin désuet : l'Americana. Ce genre, emprunté à la littérature, dépeint la vie quotidienne d'une petite communauté rurale, généralement sudiste (ici – comme dans le précédent *Shotgun Stories* (2007) et dans *Mud*, à venir – l'Arkansas), restée

¹³ « Il est impossible de mettre en évidence le sublime dans des produits de l'art (des monuments, par exemple, des colonnes, etc.) où c'est une finalité humaine qui détermine à la fois la forme et la grandeur » (Kant, *ibid.*, § 26, p. 1020).

proche de la nature et composée de personnages ordinaires aux métiers modestes, dans un contexte estival (le soleil brille) et sous la forme d'une chronique vantant la qualité du bon air américain et le « *pursuit of hapiness* » dans les choses simples et l'esprit émulateur de la Constitution. Nombreux sont les cinéastes, de John Ford à Joe Dante, à s'être emparés de l'Americana pour la détraquer – et *in fine* la rétablir : le genre est éminemment conservateur – en filmant une famille ou un groupe réduit tourmentés par un événement perturbateur agressant d'abord leur microcosme avant de représenter un risque pour le monde¹⁴. (La tendance réactionnaire de l'Americana est régulièrement contrecarrée par Nichols : ainsi, la construction monomaniaque de l'abri anti-tornades parodie-t-elle, par exemple, la vocation idéologique structurelle du genre, celle de la nation américaine, revue désormais en mode parano et cryptique.) Placer, comme le fait Nichols, la question de la fin du monde dans ce registre, celui de *ma* famille, de *mes* amis, de *ma* mère, etc., revient à *émonder* la fin du monde. D'ailleurs, qu'est-ce que le monde au-delà de ma sphère extensible d'appartenance ? Est-il si important que le monde soit détruit dans la mesure où il ne m'est rien si je n'y suis pas ? L'expérience du monde est toujours centrifuge. C'est ce que comprend intuitivement n'importe quel être humain pris dans la fin du monde : voilà pourquoi il cherche désespérément à survivre et à protéger les siens. On fait dire beaucoup à l'instinct de conservation, mais ici l'enjeu est autre : tant que je vis, le monde ne disparaît pas ; tant que la famille dure, résiste à l'incompréhension, à l'ostracisme, aux crises conjugales, etc., il n'y a pas de fin du monde possible (le film s'arrête d'ailleurs avant que quoi ce soit n'arrive de manière avérée).

La disparition du monde ne peut avoir lieu que pour un être humain, non pour le monde. La fin du monde se présente donc comme l'occasion de revenir à l'homme, dans l'homme. Que voyons-nous de la nature en dehors de ce qu'en voit ou hallucine le protagoniste ? Un bout de pré sur un des côtés de telle ou telle image, un bosquet au fond d'un plan d'ensemble, ou alors, plus intentionnellement, des plans de coupe sur des branches d'arbres ballottées par le vent : mais ils annoncent qu'on est passé dans les visions ou les cauchemars de Curtis... La nature de *Take Shelter* est toujours médiatisée par l'esprit. La fin du monde se devine avant tout sur le visage las et nerveux de Curtis – auquel Michael Shannon prête son regard vide, ses yeux globuleux, ses traits tendus et minéraux, sa bouche crispée, sa voix courte – comme *l'impuissance à élaborer des images*, où affleure l'imagination effondrée par l'expérience du sublime, où l'explosion est d'abord celle de l'imagination avant d'être celle de la nature, dans un corps incapable de l'encaisser et devenu, dans son désarroi, obsessionnel et insensible. Ce que voit Curtis de la nature sens dessus dessous

¹⁴ Anecdote supplémentaire, pour qui s'y intéresse. Le cinéaste précise, dans un entretien pour le bonus DVD de l'édition américaine (Sony Pictures Classics, 2012), intitulé « Behind the Scenes of *Take Shelter* », que l'idée du film lui est venue en 2008 alors qu'il était marié depuis un an.

n'est finalement que le contrechamp de son visage délabré, de *l'intérieur de sa tête* (à ne pas confondre avec son inconscient), de ce qui ne peut revêtir aucune forme matérielle phénoménale et ne peut que conduire l'ordre du monde à sa rupture : le monde comme doublure du visage. La fin du monde se joue avant tout sur le visage des « êtres qui font la nuit derrière eux¹⁵ ».

¹⁵ Joë Bousquet, *La Tisane de sarments*, Paris, Denoël/Steele, 1936, p. 132.