



**HAL**  
open science

## L'aliénation des saisons. Images de l'anthropocène.

Alice Leroy

► **To cite this version:**

Alice Leroy. L'aliénation des saisons. Images de l'anthropocène.. 53 CINETRÉNS n°5-Automne 2018, 2018. hal-01966597

**HAL Id: hal-01966597**

**<https://hal.science/hal-01966597>**

Submitted on 7 Jan 2019

**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.

# L'ALIÉNATION DES SAISONS IMAGES DE L'ANTHROPOCÈNE

Alice Leroy

## ANTHROPOCÈNE, CAPITALOCÈNE, LES SCÈNES DU DÉSASTRE

**A**nthropocène est un gros mot pour dire la responsabilité de l'humain par rapport à la planète. Un mot savant dont l'un des symptômes s'énonce dans le langage courant à travers l'adage populaire « Il n'y a plus de saisons ! ». Proposé en 2000 par le géochimiste Paul Crutzen et l'écologiste Eugene Stoermer<sup>1</sup>, le terme désigne l'âge géologique de la Terre dans lequel les activités humaines ont un impact global significatif et irréversible sur le système biogéochimique de la planète. Autrement dit, l'humain est désormais la plus grande menace de son environnement terrestre et des autres vivants qui le peuplent. L'agriculture et la déforestation intensives, l'exploitation des ressources minières, l'urbanisation et l'industrialisation croissantes de régions toujours plus nombreuses et étendues constituent quelques-uns de ces processus « civilisationnels » délétères pour la Terre. À quel moment cette saison géologique funeste a-t-elle succédé à l'Holocène qui réglait l'équilibre des éléments et des climats depuis la fin du dernier âge de glace ? Nul ne saurait dire si la Révolution industrielle est en cause ou bien si le mal fut amorcé dès l'invention de l'agriculture voilà quelques huit mille ans. Certains, comme la philosophe des sciences Donna Haraway<sup>2</sup>, multiplient les vocables : capitalocène, plantationocène – qui désigne directement la responsabilité du système colonialiste fondé sur la monoculture intensive, le travail forcé et l'esclavagisme, préfiguration de la globalisation et de l'industrialisation du marché agro-alimentaire – et pourquoi pas « chthulucène » pour inclure dans une acception plus positive la myriade des étants, « plus-qu'humains, autres-qu'humains,

non-humains et humains<sup>3</sup> ? Quel que soit le nom que l'on donne à ce nouvel âge géologique, il est certain que nous en mesurons de plus en plus nettement les conséquences écologiques et climatiques. Alors que j'écris cet article, l'été caniculaire qui s'est abattu sur l'Europe a déclenché des incendies meurtriers en Grèce tandis que l'étouffante chaleur qui pèse sur Paris enserre la ville dans un étouffement de pollution atmosphérique.

Nous avons tous grandi dans le rêve fallacieux de la modernité techno-industrielle et de son idéologie du progrès, quand bien même ce rêve paraissait déjà archaïque à nos yeux qui avaient observé les désastres du nouvel âge du capitalisme dans le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle. Il n'empêche que ces catégories de « progrès », de « croissance », de « modernité » continuent de fonctionner comme des référents communs. Aussi ne pouvons-nous considérer l'épuisement de cette *doxa* de la modernité et du progrès autrement que comme la fin d'un monde, le nôtre. Épuisement des ressources naturelles, dérèglement climatique entraînant catastrophes nucléaires et autres hécatombes écologiques, disparition des glaciers et hausse du niveau de la mer annonçant de vastes mouvements migratoires... de tous ces thèmes, le cinéma s'est emparé ces dernières années, plus souvent sur le ton prophétique et catastrophiste de la parabole biblique que sur celui, philosophique et éthique, d'une réflexion qui permettrait de concevoir d'autres modes d'existence en ces temps écologiques précaires. Un certain nombre de cinéastes, peu portés sur le spectacle hollywoodien, prêtent toutefois attention aux récits discrets des paysages transformés, maltraités, abîmés par l'activité humaine. L'observation patiente

1. CRUTZEN Paul J., STOERMER Eugene F., « The "Anthropocene" », *Global Change Newsletter*, 41, mai 2000.

2. HARAWAY Donna, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin », *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015, pp. 159-165.

3. *Ibidem*, p. 160.

et le temps long, l'immersion sensorielle dans la polyphonie des vivants invisibles, la fiction d'univers sans humains, la beauté paradoxale des paysages industrialisés, sont quelques-uns des signes de ce cinéma de l'anthropocène. Partant de la ruine de la modernité telle que les films de Werner Herzog n'ont cessé de la décrire, cet article voudrait suivre ce fil d'images d'après la fin du monde pour aborder le travail de James Benning sur les paysages

post-industriels de l'Amérique de Thoreau et l'expérience de perception qu'ils engagent. Benning ouvre une réflexion sur les territoires anthropiques que poursuivent aujourd'hui toute une génération de jeunes cinéastes qui s'interrogent sur le sens de l'existence humaine et les manières de co-habiter sans violences ni dégâts avec l'ensemble des vivants et des non-vivants.

## HERZOG ET LA RUINE DE LA MODERNITÉ

*Fata Morgana*, essai documentaire de 1971, fait succéder des images de désert et de mort tandis que la voix de Lotte Eisner raconte le mythe de la création du monde pour les Indiens guatémaltèques. Le désert pour Herzog est par excellence le paysage de la ruine, celui qui oppose au récit mythologique de la création du monde avec sa végétation luxuriante et sa faune abondante, la réalité du dépérissement de tous les êtres. Création et apocalypse, les deux mythes ne sont jamais dissociés chez Herzog, ils sont même, d'une certaine manière, articulés ensemble par un troisième mythe, celui de l'éternel retour nietzschéen, qui lui-même soutient la négation d'un quatrième mythe auquel le cinéaste n'a jamais cru : le progrès. Herzog avait d'abord imaginé *Fata Morgana* comme un film de science-fiction qui raconterait l'histoire d'une planète à l'agonie. Ce projet, il devait le réaliser trente-quatre ans plus tard, avec *The Wild Blue Yonder* (2005), fable post-apocalyptique d'un monde retourné à un état originel dans lequel l'humanité n'aurait pas encore corrompu la nature. Le thème de la corruption – de la nature et des êtres – traverse toute la filmographie d'Herzog. Il est fondamentalement lié à la ruine de la modernité dans son entreprise d'exploitation des ressources naturelles et humaines des mondes colonisés. Tous les déserts de Herzog sont ainsi des déserts d'apocalypse qui portent témoignage de l'anéantissement, matériel et moral, d'un monde soumis à la violence d'un conquérant – souvent l'Occident dans son projet impérialiste de « civilisation » qui n'est jamais qu'un génocide de la nature et des autres vivants. *Lessons of Darkness* (1992), et ses visions dantesques du désert d'Arabie à feu et à sang, mais aussi *Le pays où rêvent les fourmis vertes* (1984) dans le désert du Sud Australien, en offrent chacun une autre variation : dans le premier, les puits de pétrole incendiés lors de la Guerre du Golfe obscurcissent l'horizon sur fond de symphonie wagnérienne ; dans le second, une communauté aborigène s'oppose à une compagnie minière dont les forages menacent de réveiller les « fourmis vertes », êtres mythiques qui détruiraient le monde s'ils venaient à être dérangés. *Cobra Verde* (1987) s'ouvre sur la désertification d'un territoire jonché de cadavres d'animaux morts de faim et de soif, image-même

de la colonisation et de ses effets sur les êtres et les paysages. L'extermination des populations indigènes est indissociable de la destruction de la nature dans ces mondes asservis : *Aguirre, La colère de Dieu* (1972) dépeint la violence faite aux Indiens d'Amazonie à travers la folie meurtrière d'un conquistador, qui vaut à lui seul comme symbole de l'Occident et de sa délirante évangélisation des peuples indigènes simultanément massacrés ou réduits en esclavage. D'*Aguirre* à *Fitzcarraldo* (1982), porté par la même obsession aveugle et enragée d'un Klaus Kinski perclus de délire et d'extase, Herzog dresse la chronique des actes criminels de la colonisation à l'encontre des peuples aussi bien que de la nature, à l'image des industriels du caoutchouc de *Fitzcarraldo* qui viennent piller les ressources de la forêt. *La Ballade du petit soldat* (1984), documentaire au cœur des factions anti-sandinistes du Nicaragua dont le tournage suit celui de *Fitzcarraldo*, s'ouvre sur le portrait d'un jeune Indien vêtu d'une tenue militaire et armé d'un fusil, qui met en marche un magnétophone et se met à fredonner les paroles de la rengaine espagnole que l'appareil diffuse : c'est l'acte final de l'impérialisme occidental – américain, en l'occurrence, puisque c'est Reagan qui finance ces factions contre-révolutionnaires – qui a tant et si bien massacré les peuples, les coutumes et les langues, que les enfants descendant des Indiens amazoniens ignorent autant qu'ils sont que d'où ils viennent, et se battent pour des causes qui ne sont pas les leurs. Que l'on voit en Herzog un héritier du romantisme allemand à la manière d'Emmanuel Carrère<sup>4</sup> ou bien un cinéaste engagé dans une réflexion post-colonialiste dès les années 1970<sup>5</sup>, son discours anthropologique et sa vision de l'histoire apparaissent donc excessivement pessimistes.

Le cinéaste partage avec ses personnages – documentaires ou fictionnels – un goût certain pour la solitude et une quête insensée de l'extase et du dépassement de soi. Cette existence à la limite de sa propre destruction vaut d'une certaine façon comme le symbole de la ruine de la civilisation occidentale, et l'échec de l'entreprise délirante d'un *Fitzcarraldo* marque dès lors la perte d'un monde originel que tous ces personnages s'acharnent et échouent à retrouver. Il est d'ailleurs patent

4. CARRÈRE Emmanuel, *Werner Herzog*, Paris, EDILIG, 1982.

5. Cf. PRAGER Brad (ed.), *A Companion to Werner Herzog*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2012.

que les figures animales à travers la filmographie d'Herzog identifient moins une nature inaltérée qu'ils n'enregistrent son irrémédiable colonisation par un impérialisme européen : dans la relation économique de l'Occident aux terres colonisées, de l'homme « civilisé » au « sauvage », l'animal devient la métaphore de la condition servile des Indiens et des Noirs (*Aguirre, Fitzcarraldo, Cobra Verde*). Celui qui n'est pas tout à fait un homme est un animal : ce principe de domination s'applique aussi aux personnages tels que Kaspar Hauser, dressé comme un animal de foire – et un temps exposé comme tel dans un cirque – ou Woyzeck, que ses interlocuteurs ramènent toujours à une bête. L'animal désigne par métaphore une condition précaire et contingente, comme ces chiens morts de faim dans la ville abandonnée de *La Soufrière* (1977). Mais par-delà la condition animale, les stigmates de l'infamie coloniale et la folie meurtrière des personnages s'incarnent dans les paysages<sup>6</sup> : les forêts et les jungles sont les lieux de la perte et du délire (*Aguirre, Fitzcarraldo, La chute de Julianne dans la jungle* et *Les ailes de l'espoir*). Les montagnes et les volcans, ceux de l'extase

(*La grande extase du sculpteur sur bois Steiner, Gasherbrum, la montagne lumineuse, La Soufrière*). Quand en août 1976, le volcan de la Soufrière menace la petite ville de Basse-Terre sur l'île de la Guadeloupe, Herzog se précipite sur les lieux dans l'espoir de recueillir des images de cette petite apocalypse. Parcourant la ville abandonnée par les hommes et reconquise par les animaux sauvages et les chiens oubliés par leurs maîtres, le réalisateur s'émerveille d'être le dernier homme à filmer les traces de cette civilisation sur le point d'être ensevelie sous la cendre. L'éruption n'aura finalement pas lieu. Si cela avait été le cas, il n'y aurait plus eu ni film ni cinéaste. Des films sur l'exploit au film-exploit, la confusion est souvent de mise pour Herzog. Mais l'hypothèse du désastre qui sous-tend toute la structure narrative du film et son projet-même obéit à la vision pessimiste d'une humanité que la puissance du déchaînement naturel peut balayer aussi soudainement qu'irrémédiablement, ne laissant derrière lui que des vestiges qui paraîtront des énigmes à de futurs archéologues.

### JAMES BENNING, ANTHROPOLOGIQUE DES PAYSAGES

Au pessimisme romantique de Werner Herzog, on pourrait adosser l'œuvre d'un cinéaste héritier des transcendantalistes américains à l'heure de l'anthropocène, celle du cinéaste expérimental James Benning<sup>7</sup>. Depuis le début des années 1970, son œuvre n'a cessé de poursuivre, à travers l'exploration des possibilités techniques du médium filmique, une réflexion sur la place de l'humain dans une nature dont il constitue la plus grande menace. Benning travaille le film comme une matière vivante et sensible, qu'il soumet à l'expérience de la durée ou bien à l'arithmétique du montage. Ses plans sont des tableaux dont la fausse immobilité laisse apparaître ce que le regard n'avait d'abord pas vu, ou mal vu, et que le temps long de l'observation ou l'événement inattendu fait advenir comme une épiphanie. Ce mathématicien devenu cinéaste a trouvé sa voie dans le cinéma structurel d'Hollis Frampton et de Michael Snow qu'à bien des égards on pourrait considérer comme ses maîtres à penser. Le travail incessant et prédominant de la forme, l'observance de règles et contraintes strictes (fixité et durée rigoureuse des plans) l'attachent à une tradition expérimentale qui croise chez lui la veine documentaire d'un cinéma paysager. Mais qu'on ne s'y trompe pas : le cinéaste ne consacre pas avec les moyens de l'image animée une vision élogique de la nature.

Il en déplie au contraire les couches successives comme autant de strates géologiques et historiques : celles de l'histoire sociale et politique des paysages, de l'industrialisation de la nature, et de l'entreprise de conquête du Nouveau Monde.

Nulle vision édénique d'un paradis perdu chez Benning, la « machine » a toujours été dans le jardin. Dans son ouvrage fondamental sur la généalogie du mythe pastoral américain<sup>8</sup>, Leo Marx distingue deux pastoralismes : l'un, populaire et sentimental, qui qualifie la relation de l'Américain moyen à une *wilderness* érigée en valeur nationale – passion toute américaine, largement relayée par le cinéma hollywoodien, pour la vie au grand air, le camping, la chasse, la pêche et les pique-niques –, l'autre, plus complexe et ambigu, formulé par le transcendantalisme d'Henry David Thoreau ou Ralph Emerson, qui lie inextricablement une expérience de la nature au sentiment de la perte d'un état d'innocence dont la civilisation est responsable. Dans ce pastoralisme littéraire, la nature n'est plus ce qui s'oppose à la culture, elle est une fiction réminiscente d'un état originel disparu sous l'effet conjugué de l'histoire et de la civilisation technique. Marx mentionne à ce propos les notes rédigées par Nathaniel Hawthorne au matin du 27 juillet 1844, quand celui-ci alla s'asseoir dans les bois près de sa ville

6. C'est l'une des thèses de CARRÉ VALÉRIE, *La quête anthropologique de Werner Herzog*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2008 : c'est parce que les paysages naturels sauvages et/ou ravagés expriment la démesure de l'*hybris* ou du désespoir de l'homme occidental qu'ils nous disent quelque chose de la ruine de notre civilisation.

7. Un ouvrage récemment paru sous la direction de Nikolaj Lübecker et Daniele Rugo soutient la thèse que Benning est un précurseur d'une pensée non-romantique de l'écologie à l'heure de l'anthropocène, cf. LÜBECKER Nikolaj, RUGO Daniele (ed.), *James Benning's Environments. Politics, Ecology, Duration*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2017.

8. MARX Leo, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford University Press, Oxford, New York, 2000 (1964).

de Concorde (là où une dizaine d'années plus tard, Thoreau irait vivre deux ans durant dans une cabane) pour observer « de petits événements qui pourraient arriver ». Sa description de la nature environnante et de sa faune est interrompue par le sifflement strident d'une locomotive qui « le force à se rappeler l'existence d'une réalité bien différente de son rêve pastoral<sup>9</sup>. » La nature n'offre aucun refuge à celui qui tente de fuir la civilisation : la machine qui vient briser l'harmonie de ce cadre bucolique lui rappelle que cette nature elle-même appartient au domaine de sa rêverie. On trouve des scènes semblables chez Herman Melville (*Moby Dick*), Mark Twain (*Huckleberry Finn*), Thoreau (*Walden*), ou encore Emerson, qui écrit dans son journal à la même époque : « J'entends le sifflet de la locomotive dans les bois, partout où cette musique retentit, elle entraîne à sa suite la voix de la civilisation du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. » Mais on découvre des scènes similaires chez Benning aussi : dans *BNSF* (2013), il filme en plan fixe un paysage aride découpé en son milieu par une voie ferrée. Aucun mouvement ou presque ne vient perturber ce long plan séquence (le film entier dure près de trois heures et quart) jusqu'à ce qu'un train traverse brutalement le cadre. L'événement de cette traversée fracassante de l'écran par la machine lancée à pleine vitesse produit exactement l'effet décrit par Hawthorne plus d'un siècle et demi auparavant : l'état léger de transe induit par la fixité et la durée du plan se trouve soudainement contrecarré par un rappel brutal de la réalité, réalité à la fois matérielle et historique d'une machine emblématique de la naissance de la nation américaine. Chez Benning comme chez Hawthorne, la locomotive signale l'intrusion du réel dans le paysage bucolique, la juxtaposition de l'histoire avec une nature qu'on croyait hors du temps.

Les paysages du cinéma de Benning sont donc tout sauf univoques : accueillants ou inhabitables, ils laissent apparaître les traces des activités humaines (agriculture et sylviculture intensives, exploitation minière, infrastructures de transport, frontières...) qui les ont façonnés ou dévastés. La nature n'est ni un décor immuable, ni un espace pacifié, elle est chargée de l'histoire politique des États-Unis d'Amérique, une histoire tâchée de sang et de honte. Dans *Deseret* (1995), une bande-son égraine la chronique de récits tirés du *New York Times* entre 1852 et 1992 dressant en quelque sorte le tableau historique et géographique de l'Utah, cet état où la communauté des Mormons s'est établie en 1850 et qu'elle considère comme sa patrie (baptisée « Deseret » dans le Livre de Mormon qui signifie « l'abeille »). La violence de cette histoire qui oppose non seulement les Mormons, mais aussi les Indiens qui vivaient là avant l'arrivée des pionniers, les uns aux autres et à l'État fédéral (l'Utah n'est rattaché à la fédération qu'en 1896) est répercutée par le montage texte-image de Benning. Chacune des phrases

des articles du *New York Times* coïncide avec l'image fixe d'un paysage contemporain de l'Utah avec ses sons ambiants – à l'exception du début de chacune des quatre-vingt-treize histoires toujours introduites par un plan muet et la date du récit en surimpression. Le montage ne cherche pas à retrouver les lieux où se sont déroulés les événements racontés en voix-off, mais plutôt à suggérer entre le texte et l'image un espace à combler par le spectateur. Par-delà le sens « obvie » de la chronique journalistique et des images documentaires au présent, s'ouvre ainsi une faille que Barthes, eût-il été spectateur des films de Benning, aurait sans doute désignée comme le sens « obtus » du film, béance ouverte à l'imagination plutôt qu'à l'interprétation. Cette structure en miroir du texte et de l'image, rigoureusement respectée par Benning, connaît néanmoins plusieurs ruptures : l'assimilation de l'Utah à la « nation » américaine est signalée par le passage du noir et blanc à la couleur mais cette « résolution » du conflit qui oppose le petit État Mormon à l'État fédéral ne marque pas la fin de la violence, comme en témoignent les récits de catastrophes écologiques qui suivent les essais nucléaires ou d'armes chimiques dans la région de Salt Lake City dans les années 1960. Benning va jusqu'à accélérer le rythme du montage pendant la dernière demi-heure du film comme si paysages et récits étaient pris dans une matrice temporelle et soumis à une même loi d'entropie – à l'image, peut-être, de la « *Spiral Jetty* » de Robert Smithson qui apparaît au cours de ce voyage à travers les paysages de l'Utah.

Cette attention à l'histoire des paysages, bien que présente dans les premiers films du cinéaste (voir le génial *One Way Boogie Woogie* en 1977), va croissant à partir du milieu des années 1980 quand se conjuguent ensemble les thèmes de la violence – littérale aussi bien que symbolique – et du façonnement des paysages américains. Dans *Landscape Suicide* (1986), Benning cherche ainsi à relier le portrait de deux assassins (Ed Gein, tueur et voleur de cadavres qui inspira à Hitchcock le personnage de Norman Bates, et Bernadette Protti, la « *cheerleader murderer* » qui en 1984 massacra l'une de ses camarades de classe) aux lieux où ils ont accompli leurs crimes. Néanmoins, c'est en Californie où il s'est installé en 1987 pour enseigner au California Institute of the Arts (CalArts) au nord de Los Angeles, que Benning réalise véritablement une généalogie politico-anthropologique du paysage sans plus l'adosser à un texte ou à un référent historique extérieur. *El Valley Centro* (1999) se concentre sur l'histoire de la vallée que borde d'un côté le désert de la Sierra Nevada et de l'autre la côte pacifique, zone agricole réputée parmi les plus verdoyantes de tout le pays. *Los* (2000) dresse une cartographie audiovisuelle de la région de Los Angeles, et *Sogobi* (2001), dont le titre emprunté à la langue des Indiens Shoshone signifie « Terre », cherche

9. *Ibidem*, p. 15.

10. *Ibid.* p. 17.

les derniers vestiges d'une *wilderness* californienne qui n'est plus guère qu'un fantôme. Comme à son habitude, Benning a ordonné la structure des films à une stricte arithmétique : chacun est composé de trente-cinq plans fixes en son synchrone, d'une durée de deux minutes et demie chacun – soit la longueur d'une bobine de film 16mm. Par-delà cette structure isomorphe, cette trilogie californienne décrit en trois mouvements distincts le processus historique de désertification de la région : le

Golden State emblématique de la conquête de l'Ouest est un paradis vicié par la disparition de l'eau, qui le condamne à terme à devenir un désert. En établissant de la sorte la généalogie anthropique des paysages, Benning prend acte de l'irréversibilité des processus industriels en cours et enregistre l'inexorable métamorphose des mondes terrestres sous l'effet de l'action humaine.

## LA DÉSALIÉNATION DES TEMPS

Deux observations peuvent être formulées sur l'évolution des paysages à travers l'œuvre du cinéaste. D'une part, ceux-ci accusent une ambiguïté et une polysémie toujours plus grande : là où *Suicide Landscape* cherchait encore à assigner une signification à la déclinaison des paysages – ou tout au moins à discerner la violence de l'histoire d'une nation dans la géographie même de ses espaces –, *Deseret* disjoint le lien d'élucidation que pouvait supporter une telle association de l'image et du sens. Les paysages de Benning n'expliquent rien, ils se donnent comme des énigmes. À charge pour le spectateur de ces visions hypnotiques de reconstruire, sinon d'inventer les récits qui se tiennent invisibles dans leur beauté paradoxale. D'autre part, ces paysages posent dans le cinéma de Benning la question du récit et de la fiction. On n'associe pas d'emblée ce cinéma à la fiction, il se rattache plutôt à deux traditions précisément opposées à celle-ci, celle du film expérimental qui fait prévaloir la forme sur le récit, et celle du film documentaire qui privilégie la brutalité du réel à l'ordonnement scénarisé des péripéties de la fiction. Or, les films de Benning sont des réserves infinies de récits et de fiction, et cela ne concerne pas uniquement les films « à texte » comme *Deseret* dont la fiction déborde le cadre délimité par les récits donnés en voix-off. Benning me rappelle un échange entre Marguerite Duras et Michael Snow en 1978<sup>11</sup>, à l'occasion de la venue de ce dernier à Paris pour sa première exposition personnelle au Centre Pompidou. Aucun des deux n'avait vu les films de l'autre, mais Dominique Noguez trouva intéressant de les faire se rencontrer en vue d'un projet d'article qui ne se concrétisa pas. Duras explique à Snow que pour elle, le cinéma est fait d'« histoires sur des images proposées (...). Il y a quarante ans que le cinéma a honte de la parole, comme il a honte d'être intelligent. » À quoi Snow réplique que « Ce n'est pas parce qu'il n'y a pas de mot qu'il [le cinéma] ne peut pas être intelligent. » Le travail de Benning relève de la réponse de Snow à Duras : c'est un cinéma sans mots, ou bien dont les mots ne suffisent pas à raconter des histoires. Les histoires émergent dans l'observation patiente des paysages, plus précisément, dans l'espace-temps entre le plan

de l'image et le regard des spectateurs. C'est dans la disposition particulière du spectateur à un certain état de perception que les récits adviennent, à la limite du document et de la fiction, à la lisière du sens et de la rêverie.

Au moment de cet entretien avec Duras, Snow a déjà réalisé quelques-uns de ses chefs d'œuvre, en particulier *La Région centrale* (1971), film hallucinant d'un monde d'où toute présence humaine, devant ou derrière la caméra, aurait été effacée, tourné au sommet d'une montagne du Québec à l'aide d'une caméra montée sur un pied qui effectue automatiquement et aléatoirement des rotations à 360°. Le travail de Benning procède d'une même attention au dispositif de tournage : caméra fixe, quasi-absence de toute présence humaine, expérience radicale de vision qui se déploie dans la durée du plan. C'est là la condition de l'avènement du récit, qui seul peut procéder de l'expérience de perception du spectateur. L'image ne fait jamais sens grâce au texte, elle est même d'une certaine manière obscurcie par celui-ci. Elle ne vise de toute façon pas à « faire sens » mais plutôt à faire émerger d'autres récits, hors du langage, dans le pur espace perceptif d'une expérience du temps qui fait vibrer le plan d'une qualité sensible ou qui laisse advenir des moments de grâce pareils à de petits miracles. Le cinéma de Benning procède donc à l'inverse de la logique de surenchère des « cli-fi » comme on appelle désormais ces blockbusters hollywoodiens déclinant à l'envi catastrophes climatiques et désastres écologiques : accumulation de plans qui accélèrent le rythme de perception des images pour mieux neutraliser le regard, débauche d'effets spéciaux qui rendent spectaculaire le déchaînement des éléments pour mieux conjurer l'hypothèse de leur avènement hors de la fiction. *A contrario*, la logique du dernier film de Benning relève d'une espèce de « *slow burn* » : *L. Cohen*, dont on ne dévoilera pas ici la signification, procède d'un plan unique et statique de quarante-cinq minutes sur un paysage de l'Oregon. On aperçoit en arrière-plan la forme vague d'une montagne, et au premier plan, la vaste étendue d'une plaine clairsemée avec, à l'avant-plan, une vieille machine agricole, des barils rouillés, des pneus et un jerrican abandonnés en plein

11. On trouve une retranscription partielle de cette conversation sur le site du cinéaste Nicolas Rey : <http://nicolasrey-films.net/anders/snowduras.html>

champ. Sur le bord droit du cadre, une route bordée de poteaux électriques s'enfoncé dans la profondeur de champ. C'est un paysage sans vie humaine apparente, pour autant, on ne peut pas dire qu'il soit exempt de traces humaines : les outils laissés là, et même quelques habitations dans le lointain, rappellent que ces lieux sont ou ont été habités. Il se joue quelque chose d'étrange dans l'espèce de suspension du temps qui semble due à la fois au fait que rien ou presque ne se passe mais que le plan, cependant, *dure*, comme si quelque chose devait advenir malgré tout. Le son surtout travaille cette atmosphère inquiétante mêlée d'ennui et d'attente : une vibration, comme un vrombissement lointain, plane comme une menace sur ce territoire sans que jamais un véhicule n'apparaisse à l'horizon. La fixité du plan ne fige pas l'image, elle réintroduit au contraire de la temporalité, en substituant à l'expérience hyper-fragmentée et chronométrée du temps quotidien de nos existences, celle, méditative, du temps long de ce paysage dépeuplé. L'abandon du 16mm au profit du numérique aura accentué cette propension hypnotique des plans-séquences statiques de Benning, justifiant que certains films ne soient plus constitués que d'un seul et unique

plan – ainsi *Nightfall* (2012) qui compose en miroir de *L. Cohen* une étude de la lumière et de ses variations sur un paysage forestier. Si l'un des effets les plus sensibles du capitalisme est d'avoir aliéné l'expérience-même du temps au profit de sa rationalisation croissante et comptable, les films de Benning procèdent à rebours de cette accélération temporelle en exigeant des spectateurs de se rendre disponibles au temps long et cyclique de la lumière et des saisons. Voir un film de Benning revient à s'engager dans une aventure perceptive et à adopter une autre perspective, à la fois ontologique – on n'est plus tout à fait soi, on est transporté dans chaque élément, minéral et végétal, de ces paysages – et temporelle. C'est aussi pourquoi il importe de voir ces films en salle : leur puissance méditative s'en trouve renforcée par la multiplicité des expériences du regard qui se nouent dans l'espace de la salle, et par la diversité des récits que chaque spectateur se trouve à même d'élaborer dans l'espace-temps ouvert pas cette attention à un paysage dont rien, à première vue, n'assure le caractère d'exception.

## VERS UN CINÉMA DE L'ANTHROPOCÈNE

Si Benning semble précurseur dans un cinéma de l'anthropocène qui serait attentif à retrouver les rythmes imperceptibles des paysages terrestres, il est aujourd'hui entouré par une nouvelle génération de cinéastes dont le travail élabore une vision critique des paysages anthropiques. Aux États-Unis, parmi d'autres, Lee Ann Schmitt, avec *California Company Town* (2008), ou J.P. Sniadecki et Joshua Bonnetta avec *El Mar La Mar* (2017), prennent à revers l'iconographie romantique de l'Ouest américain et de la frontière en laissant la désolation de paysages désertiques raconter une autre histoire de l'Amérique, histoire de mauvaise fortune et de servitude, histoire de rêves et de ruines. Lee Ann Schmitt traverse les villes-fantômes du Golden State à la recherche des vestiges de la civilisation moderne, celle qui promettait richesse et confort et ne laisse derrière elle que vide et dévastation. Schmitt accole ces deux mirages de l'Amérique : d'un côté, les paysages-palimpsestes filmés dans un 16mm qui confond le grain de la pellicule et celui des ruines ensablées, de l'autre, les archives doucement ironiques de *American Way of Life*. Aux rêves perdus des anonymes qui habitèrent autrefois ces villes abandonnées répond comme en écho la voix de Ronald Reagan, tirée d'un film des années 1960, *Heritage of Splendor*, sponsorisé par la « *Richfield Oil Company* » (c'était encore l'époque où l'industrie pétrolière finançait le cinéma et s'en vantait dans les génériques d'ouverture des films). La pellicule de Schmitt s'en trouve nimbée d'une aura toute spectrale. On pense bien sûr aux images de Pare Lorentz,

Paul Strand ou Leo Hurwitz, au *Dust Bowl de The Plow that Broke the Plains* (1936), aux routes poussiéreuses et aux chariots de migrants dans les photographies de Walker Evans et Dorothea Lange. Et à la tragédie sans cesse recommencée de l'exploitation à court terme des ressources naturelles qui détruit les équilibres écologiques. « Le passé n'est pas mort, écrivait Faulkner, il n'est même pas passé ». Dans un autre désert, celui qui marque la frontière entre les États-Unis et le Mexique, les cinéastes et anthropologues J.P. Sniadecki et Joshua Bonnetta quêtent les traces de ceux qui tentent journellement d'échapper à la fois aux policiers et au désert. Entre la monotonie répétitive du relief et les ciels infinis, la caméra 16mm découvre dans le sable les petits objets abandonnés par les migrants : bouteilles de plastiques, icônes religieuses de poche, paires de chaussures... Parfois aussi, ce sont des dépouilles humaines sans nom ni sépulture que le désert fait émerger. La mort et l'oubli sont inscrits dans la topographie de ces paysages où toute existence est précaire, soumise à la dureté des éléments et à la cruauté des hommes. Les récits en voix-off de ceux qui sont passés de l'autre côté hantent ces étendues dépeuplées, et confèrent d'autant plus de poids à l'absence et au silence de ceux qui sont restés prisonniers du désert.

Entre l'Ancien et le Nouveau mondes, les cicatrices géologiques de l'industrie minière dessinent un arc géographique dans *Regardez bien les montagnes (Olhe Bem As Montanhas)*, 2018), court-métrage réalisé par la Brésilienne Ana Vaz dans deux régions minières du nord de la France et de l'État

de Minas Gerais au Brésil. Emprunté à un slogan protestataire de l'artiste brésilien Manfredo Souza Neto dans les années 1980, le titre du film désigne les blessures historiques de l'exploitation humaine aussi bien que celles, écologiques, de l'exploitation des ressources minières de ces territoires. Il invite aussi à un changement de perspective qui adopterait une autre échelle de perception, non-anthropocentrique, pour mieux saisir la co-existence des vies humaines et non-humaines dans des territoires ravagés par des enjeux économiques peu soucieux des unes et des autres. Il ne s'agit aucunement de prétendre se substituer au point de vue des anciens mineurs ou à celui des indigènes, encore moins à celui des animaux ou des montagnes, mais de se tenir au plus près de tous les acteurs qui composent ces paysages. Ne pas prendre de la distance, mais l'abolir. La question des échelles de perception est centrale dans le travail d'Ana Vaz, comme elle l'est chez Benning, parce qu'elle engage un déplacement du regard vers des focales et des durées qui ne sont pas celles auxquelles le cinéma contemporain nous a accoutumés. De même que Lee Ann Schmitt, J.P. Sniadecki et Joshua Bonnetta, Ana Vaz tourne en argentine et cherche, dans la matérialité du film et la durée finie de la bobine, à restituer la précarité des paysages dont elle enregistre la trace.

C'est aussi l'enjeu de ce que Sasha Litvintseva et Daniel Mann appellent pour leur part un « cinéma géologique », autrement dit un cinéma déployé à une autre échelle de temps que celle de l'histoire humaine. Dans *Salarium* (2018), Litvintseva et Mann investissent les espaces désertifiés de la côte Ouest de la Mer Morte. Le retrait des eaux et l'assèchement des nappes phréatiques ont creusé dans le sol des dolines, crevasses béantes où s'engouffre le paysage tout entier. La topographie de ce territoire effondré sur lui-même déploie une saisissante dialectique de la surface et de la profondeur, dont les dolines, dans la terre éventrée, constituent l'image la plus puissante : elle engage nos manières de percevoir et modifie notre rapport à l'espace et au temps, comme si le regard géologique de

la caméra se doublait d'une archéologie de ces territoires. Deux temporalités sont ainsi à l'œuvre dans *Salarium* : celle, contemporaine et géopolitique, d'une région marquée par l'occupation israélienne et la culture de palmiers autour des bases militaires, et celle d'une échelle de temps géologique qui pourrait « avaler toute la temporalité de l'histoire humaine<sup>12</sup> », tant la physionomie des paysages rappelle la précarité des habitats humains. Dans ce lieu singulièrement vidé de toute vie animale, végétale, et jusqu'à un certain point, humaine, l'érosion des sols et la défiguration des paysages apparaissent comme une métaphore de la solitude de l'être humain dans une nature qu'il cherche à asservir, sans comprendre qu'il contribue là essentiellement à sa propre disparition. Les rares hommes encore présents affichent une tenue militaire, ce sont des soldats israéliens qui trompent leur ennui en allant s'enduire le corps de la boue bienfaisante de la mer – ironie tragique de ce « soin » que la nature offre aux hommes qui le lui rendent si mal. Les réalisateurs ont beau jeu de nous rappeler en voix-off que cette relation déséquilibrée est la constante de l'histoire de l'humanité : le mot « salarium », qui donne son titre au film, vient du « sel » avec lequel on rémunérait autrefois les soldats romains. À travers cette étymologie qui témoigne de la conversion des ressources naturelles en capital, et de la négation de leur valeur d'usage au profit de leur seule valeur d'échange, s'énonce le double rapport d'exploitation des ressources de la Terre par les hommes, et des hommes entre eux. Dans ce paysage d'apocalypse, où la terre n'a plus rien à offrir aux survivants, les saisons ne s'écoulent plus sur le labeur des champs ensevelis par les sables. Ceux qui restent errent comme des spectres à la surface d'un monde qu'ils pensaient maîtriser. C'est là peut-être la seule leçon de ce cinéma sans discours ni morale, le récit que raconte la multitude d'histoires singulières de ces paysages filmés pour eux-mêmes : la précarité est devenue la condition d'existence de tous les êtres, humains ou non.

12. BONDON Roméo, « *Salarium*, entretien avec Sasha Litvintseva et Daniel Mann », Journal du Cinéma du Réel, <http://blog.cinemadureel.org/2018/04/30/entretien-avec-sasha-litvintseva-et-daniel-mann/>