



HAL
open science

Une apocalypse est-elle possible ?

Yannick Lebtahi

► **To cite this version:**

Yannick Lebtahi. Une apocalypse est-elle possible ?. Congrès International sur le temps, TimeWorld., Nov 2019, Paris, France. hal-03147768

HAL Id: hal-03147768

<https://hal.science/hal-03147768v1>

Submitted on 20 Feb 2021

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.

Une apocalypse est-elle possible ?

Yannick Lebtahi
Sémiologue, Analyste des médias
Université de Lille

L'imaginaire puissant du passage de l'an 2000 – symbolisant le chaos – a donné lieu à une production cinématographique innovante sur le plan du modèle économique entre la télévision et le cinéma.¹

Sous l'impulsion de Carole Scotta et de Caroline Benjo de la société de production parisienne *Haut et Court*, dix films ont été coproduits et réalisés par dix jeunes cinéastes de dix pays différents avec comme contrainte commune d'inclure dans leur synopsis la nuit, tant redoutée et fantasmée pour son "big bug" planétaire, la nuit du 31 décembre 1999.

Cet ensemble de films – a été diffusé à la télévision – dans le cadre d'une collection² internationale intitulée « 2000 vu par » proposée en 1998 par *La Sept ARTE* sous la direction de Pierre Chevalier – qui a été directeur de la fiction jusqu'en 2003.

À l'occasion du changement de millénaire, cette co-production cinématographique très créative du point de vue du modèle économique a réussi à impliquer une société de production indépendante, une chaîne de télévision et huit autres instances de production au Canada, aux USA, au Brésil, à Taiwan, en Hongrie, en Espagne et en France.

Je vous cite les propos de Caroline Benjo et de Carole Scotta de la société de production *Haut et Court*, dans un entretien avec Olivier Nicklaus pour les Inrocks en juillet 2002-17 :

« Nous avons suggéré à Pierre Chevalier que chaque pays finance son propre film et puisse en retour bénéficier des neuf autres. Non seulement Pierre a accepté cette idée, mais il a été plus loin. L'unité fiction d'ARTE a financé la moitié de chacun des films pour avoir un vrai contrôle éditorial. »

Et voir un peu plus d'ailleurs, car *in fine* le Mali comme la Belgique ont été les seuls pays sur les dix à ne pas apporter le financement complémentaire soit pour des raisons financières ou en lien avec le contenu.

Au final, les dix films ont été réalisés dès 1995 pour une diffusion effective sur ARTE en 1998 à une période où il n'y avait encore rien sur les écrans à propos de cet événement.

Cette stratégie de programmation de la chaîne lui a permis de prendre de l'avance sur la concurrence et d'offrir aux téléspectateurs d'autres regards/d'autres écrans parallèlement au traitement médiatique de cette fameuse nuit apocalyptique.

Pour la France, c'est le cinéaste Laurent Cantet, au positionnement d'auteur en marge des logiques de production dominantes, qui a été retenu pour réaliser *Les sanguinaires*.

Grâce au soutien de producteurs indépendants comme ceux de la société Haut et Court, Laurent Cantet recourt à un fonctionnement singulier pour mettre en œuvre une économicité très personnelle tout aussi singulière.

Il travaille avec une petite équipe de fidèle : je pense à Robin Campillo ou à Gilles Marchand mais aussi aux membres de sa famille.

Globalement, il n'a que très peu recours aux acteurs professionnels.

¹ À la fin des années 1990, collaboration entre la chaîne de télévision *La Sept/Arte* et la société de production cinématographique *Haut et Court*.

² Celle-ci a d'ailleurs été éditée en coffret par *La Sept ARTE*.

Dans *Les Sanguinaires*, aucun acteur n'est confirmé si ce n'est Frédéric Pierrot, le personnage principal ainsi que le tout jeune acteur, Jalil Lespert connu et reconnu aujourd'hui dans la profession.

Le co-scénariste et assistant de réalisation, Gilles Marchand, y joue le rôle d'un ami de François : Didier. La fille de Laurent Cantet, Marie, y est présente aussi.

Mais revenons au film proprement dit : *Les Sanguinaires* – 1997 (diffusé à la télévision en 1998).

Ayant pour toile de fond la vie économique en France et la saturation du marché touristique en temps de fin de siècle, le projet filmique de Laurent Cantet entreprend de donner à cet événement planétaire un contre point signifiant fondé sur la notion de temps ressenti.

Il procède à un détournement en quelque sorte du sujet de la commande initiale pour parler de préoccupations très personnelles ou de son histoire au travers de celle d'un homme qui cherche à s'échapper du temps.

Ce film est fondé sur le refus, sur la fuite du rituel de la nouvelle année par le personnage principal, François, qui s'exile avec sa famille et quelques amis sur l'île des Sanguinaires au large d'Ajaccio en Corse.

Le projet de Laurent Cantet interroge ce qui constitue un fantasme collectif, la place de cet événement, et de ce qui fait "actualité".

Le traitement du passage au troisième millénaire par les médias internationaux est mis en exergue dès le générique du début.

Nous regardons à travers un écran de télévision des images de ce que pourrait être l'an 2000 festif à New York ou dans les grandes capitales investies pour l'occasion par la foule.

Le statut de cet événement est accentué par la bande-son qui rend audibles des bribes de commentaire en différentes langues étrangères dont l'arabe, comme pour insister sur son caractère universel.

Laurent Cantet se saisit du générique qui a une fonction de mise en condition ritualisante pour placer alors face au miroir de ses peurs et de ses doutes, le spectateur qui va être amené à se projeter dans une hypothétique fin du monde programmée puis à entrer dans un désordre intérieur à la fin de la séance de cinéma.

Le jeu sur la notion d'écran – écran de télévision, écran de cinéma – marque d'emblée la frontière entre les différents registres spatio-temporels et inscrit le discours du récit filmique dans le régime de l'intime et non plus dans celui du collectif.

De plus, la trame narrative est pensée comme un système d'emboîtement, un codex au sens d'Alain Robbe-Grillet où les expériences spectatoriennes correspondantes à plusieurs temporalités – celle de la durée du film, celle du temps ressenti, celle du récit et celle de l'histoire – se superposent et/ou se croisent selon d'innombrables variations.

Mis en abyme, tous ces repères temporels se combinent subtilement, cherchant à rendre visible l'invisible du temps vécu de/par François dont l'histoire est d'emblée annoncée comme celle d'une opposition – motif à l'origine de son (dé)placement d'un paysage naturel vers un paysage mental.

Les enjeux de réalisation et la maîtrise de l'univers diégétique envisagent le spectateur en situation de recevoir une impression de réalité, à l'origine d'une violence intérieure remuante, qui fait d'ailleurs écho au titre du film *Les sanguinaires* et plus largement à la problématique de la révélation.

L'architecture de l'écriture, dans son ensemble, démystifie les clichés tandis que le travail sur le titre vise à en explorer les non-dits. En effet, le choix du titre est ici capital, car il renvoie non seulement au nom de l'île et de son phare, mais aussi à ses connotations de sang et de violence.

Le film proprement dit s'ouvre sur un gros plan d'une main devant un clavier d'ordinateur. Sur fond de décor minimaliste, François, est en situation de travail, son activité commerciale dans le secteur touristique évoque la vie économique en France et surtout la saturation du marché en temps de fin de siècle : « *Tout le monde veut aller à New York et au même moment, qu'est-ce que je peux faire ? Non, Monsieur, j'ai jamais vu ça, je pourrais fermer...* » « *J'ai tout vendu* », dira-t-il.

Pour comprendre cette ouverture/incipit, il faut préciser que l'économie, la finance et l'argent sont des thématiques récurrentes dans le cinéma de Laurent Cantet à partir desquelles il élabore ses problématiques esthétiques, existentialistes et socio-politiques.

François est donc en conversation téléphonique, sa conversation est amputée volontairement de son début.

Parce qu'en effet, le cinéma peut être envisagé comme un art du montage, de la coupure et de la suture.

Tout en faisant naître une curiosité sur l'identité de ce personnage, cette ouverture produit des effets de réel : le dialogue concerne le présent et le personnage est « *pris dans son actualité.* »³

La foule en liesse du début contraste avec la solitude de François. Son histoire est d'emblée annoncée comme celle d'une opposition.

Ce récit fictionnel, dont j'ai voulu partager l'analyse avec vous, explore la quête existentielle de François marqué par un insaisissable spleen.

Pour François, ce retranchement sur l'île est une manière de masquer les marques du temps.

Les partis pris du réalisateur mettent en regard, dans l'espace filmique, le temps "objectivé" de cette célébration refusé par François et le temps éprouvé par François à la recherche du temps retrouvé.

D'ailleurs le film tout entier se caractérise par le refus de marquer le temps : tous retirent leur montre le 31 décembre, comme le symptôme de la société contemporaine, compte à rebours survalorisé du Nouvel An 2000 aux yeux de François.

Ces mêmes montres apparaîtront en gros plan dans la scène finale dans la main de Catherine l'épouse de François, comme une métaphore cette fois de la retenue du temps ou du temps contenu.

Et enfin, les figures du sommeil – l'évanouissement de Catherine, l'endormissement de Bruno, le jeune adolescent contestataire, fonctionnent dans l'espace filmique comme des échappées au temps.

François en porteur d'utopies cherche à s'éloigner du monde en effervescence. Mais il cherche aussi à se libérer de l'aliénation au rythme effréné de consommation ainsi qu'à se dégager du temps social ritualisé.

Mais en s'enfermant sur l'île des Sanguinaires comme moyen d'actions et de réalisation de son aspiration profonde, il s'impose des règles de conduite qui vont se transformer très rapidement en dogme tyrannique pour ses proches qui finiront par le rejeter.

Le déplacement dans l'insularité place François, à son insu, dans une situation d'entre-deux à l'origine d'une crise identitaire sans précédent et irréversible pour lui.

En ayant recours à la thématique de l'entre-deux – thématique récurrente dans le cinéma de Laurent Cantet –, Laurent Cantet cherche à nous montrer ici et je le cite : « *un personnage qui n'est pas dans le groupe, qui veut y échapper tout en voulant y être. C'est tout ce paradoxe de l'asocial qui se voudrait complètement intégré.*

³ Profil d'une œuvre n° 137, Hélène Sabbah, Hatier, 1991.

Et là, François est entre deux, entre deux envies, entre deux images de lui-même, entre deux espaces-temps ». Cet entre-deux est nécessaire à la réflexion, à l'interrogation sur la place et sur le désir.

Mais quelle place trouver qui soit justement à l'intersection d'une identité rêvée et d'une identité possible, enfin acceptable ?

Dans le fond, François ne trouve pas sa place sur terre.

Une fois arrivé sur l'île des Sanguinaires, il est en quête d'une autre île, une île plus intérieure.

C'est dans une certaine mesure l'île – en tant que métaphore de l'enfermement – qui est à l'origine de sa mise en danger et l'île en tant que réalité – territoire coupé, mais qui fait partie d'un tout – qui va lui permettre d'entrevoir un dégagement.

Territoire d'un imaginaire sublimé, l'île est traitée comme un personnage à part entière, elle fait corps en quelque sorte et s'apparente symboliquement à un espace où se confronte – entre l'intime et le collectif – les désirs.

Cantet dit à propos de ses paysages qu'ils permettent de : « *glisser d'un espace reconnaissable vers un espace mental qui devient un espace de solitude* », le seul espace possible pour ses personnages.

Le cinéma de Laurent Cantet s'inscrit en référence à l'héritage d'un certain cinéma italien qui envisage le 7^{ème} art comme un moyen de faire réagir et de provoquer une prise de conscience.

Dans le sillage de Rossellini, le sens politique de son travail artistique réside dans la mise en tension du collectif et de l'individuel, du groupe et de ce qui le conditionne.

Ce film se donne comme observatoire – Les Sanguinaires est le nom du phare – d'une dynamique de groupe en insularité volontaire.

L'intrusion du jeune Stéphane – Jalil Lespert, le gardien du phare, au sein du groupe d'amis déclenche la zizanie malgré lui, à la manière du héros de *Théorème* de Pasolini, en 1968. Il symbolise la figure de l'étranger, celle qui dérange et qui transforme le territoire, celle qui attire les femmes et enfin celle qui engendre la catharsis.

Dans cet environnement insulaire, énigmatique et surréaliste, François se cogne inexorablement à lui-même ce qui le conduira à s'exclure de soi.

La claustration sur l'île, où le temps est suspendu, renvoie à l'espace métaphorique de la condition humaine.

Au passé chargé de mystère, l'île des Sanguinaires devient le point culminant du vertige et pose le lien au réel : une façon pour le réalisateur de partager ses propres doutes avec le spectateur plutôt que des évidences.

Comme l'a montré Marc Ferro, le cinéma offre un outil d'investigation irremplaçable pour dévoiler le réel et révéler les non-dits d'une société.

Dans la nuit du 31 décembre, profondément affecté, François décide de partir en compagnie de sa femme, à la recherche d'une île imaginaire ou imaginée. Mais sa femme est prise de vertiges⁴ : « *Je ne peux pas aller plus loin j'ai le vertige, je ne peux plus bouger* ».

Sa chute imminente nous signale qu'elle ne peut pas le suivre dans une quête qu'elle ne saisit pas et nous annonce la disparition de François.

Au petit matin, lorsque les secouristes arrivent, ils retrouvent d'abord le jeune Bruno endormi, puis ils remontent Catherine sur un brancard ; elle raconte « *avec le vertige je ne*

⁴ Le « vertige » est un dérivé du latin *vertere*, tourner, et de *vertigo* tournoiement qui s'applique à « *un trouble de la perception de l'espace avec illusion de mouvement*. » Voir Danielle Quinodoz, *Le vertige entre angoisse et plaisir*, PUF, 1994, pages 14 à 35. « *Häusler en 1989 définit le vertige par une sensation erronée de mouvement de corps dans l'espace ou de l'espace par rapport au corps. Il peut s'agir d'une sensation de rotation, de tangage, ou de chute imminente.* »

pouvais plus bouger, j'étais paralysée... (...) plus rien, il faisait noir, François a disparu, j'ai dû tomber, je ne me souviens pas ».

En effet, c'est à la frontière entre le trouble identitaire et la lucidité des personnages que la liberté vertigineuse se révèle.

Son transport en hélicoptère vers l'hôpital d'Ajaccio est donné à voir comme la seule issue possible pour la femme de François, de s'extraire de l'île et/ou de la quête de son mari qu'elle ne saisit pas, comme je l'ai déjà mentionné.

Cet éloignement de l'île mis en scène est aussi un retour à la ville, retour refusé en somme par François. Le film se clôt sur une ambiguïté à propos du devenir de François.

Mais « *Où est François ?* », demande Catherine. Cette forme interrogative restera en suspens.

Quel sens donner à cette absence ?

Déjà, en forme d'indice, le mode de traitement surréaliste de la mort inexplicée de l'âne qui vivait sur l'île, à la manière de Buñuel, annonçait une autre mort et (qui sait ?) le suicide de François, « *le sens n'est pas au bout du récit, selon Roland Barthes, il le traverse.* »⁵ Accepter que des éléments "échappent" c'est ne pas croire en la maîtrise, en la souveraine raison instrumentale. L'écriture-suture et le trouble l'emportent sur la volonté de tout contrôler.

Et enfin, c'est à la manière une fois de plus des surréalistes que le cinéaste, Laurent Cantet, tisse des représentations métaphoriques du temps comme le temps contenu (les montres) et les échappées au temps (le sommeil, le vertige) pour laisser place, de manière imprévue, au naufrage des certitudes de François et à l'imagination de l'effacement total de l'individualité comme résultante d'une possible apocalypse.

En forme d'ouverture, le film se clôt sur une ambiguïté à propos du devenir de François et renvoie le spectateur à sa condition ce qui l'amène à s'interroger sur le sens de son existence dans son rapport à la mort.

⁵ Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Seuil, coll. Points, 1981, p. 12.



Cette conférence a été donnée à l'occasion du Congrès international sur le temps *TimeWorld* les 21, 22, 23 novembre 2019 à la Cité des sciences et de l'industrie, Paris – France

