

## LES LÉOPARDS À L'ESSAI

Le Festival del film Locarno invité par le Département Cinéma/cinéma du réel de la Head – Genève pour la deuxième fois

*Leviathan* de Véréna Paravel  
et Lucien Castaing-Taylor

Lundi 12 novembre 2012, 20h00, Les Cinémas du Grütli

Prix de la critique internationale (Prix FIPRESCI)

(VOST français – Grande-Bretagne, États-Unis, France – 2012 – 87')

### Le sang des poissons, la beauté du monstre

Face à la splendeur visuelle et sonore de *Léviathan*, l'impression première est celle d'une radicale nouveauté : « On n'a jamais vu ça », lisait-on dans la presse après la projection du film à Locarno. C'est vrai, mais c'est aussi trompeur : un tel film surgit du plus profond de l'histoire du cinéma, au croisement de deux traditions. Sa grandeur tient précisément à cette rare prouesse consistant à assumer un héritage par la plus novatrice des expériences. *Léviathan* sidère en surface par la force du « jamais vu », mais émeut par le sentiment de « déjà vu » remontant des profondeurs du temps.

\*

Première tradition : l'histoire du cinéma comme conquête du sensible liée à une aventure de la visibilité. Ce qui émouvait les spectateurs du *Déjeuner de bébé*, en 1895, ce n'était pas tant la saynète du quotidien bourgeois de la famille Lumière que le bruissement silencieux de la végétation à l'arrière-plan : dans l'image, la nature vivante. La remarque de Griffith est connue, regrettant dès les années trente que les films ne donnent plus à éprouver le vent dans les arbres. Dans les années vingt, la conquête du sensible par l'avant-garde française privilégia l'élément aqueux, matière d'expérimentations héroïques de la fluidité cinématographique. Les films d' Epstein, Renoir, Grémillon s'écoulent comme des fleuves tragiques, s'agitent et tourbillonnent comme les eaux tempétueuses du Finistère. *Léviathan* procède de cette histoire, de cette tradition, qu'il ravive grâce aux nouvelles conditions de visibilité du numérique. On pense aux *Morutiers*, le documentaire de Jean-Daniel Pollet sur les Terre-Neuvas de Fécamp, multiplié par *A l'Ouest des rails*.

La fresque de Wang Bing fait signe vers une seconde tradition : celle d'une complicité ambiguë entre l'histoire du cinéma et le XXe siècle industriel et ouvrier. Avant d'immortaliser le petit déjeuner de son neveu, Louis Lumière a imprimé sur le premier film jamais projeté le peuple ouvrier sortant des usines familiales. Le cinéma a tour à tour chanté la gloire de l'industrie, critiqué l'exploitation et l'aliénation des travailleurs, témoigné des crises du monde ouvrier ; il a très tôt enregistré son déclin, sa fin annoncée. Devant *Léviathan*, on pense à un autre film de Pollet : le poignant *Pour mémoire*, essai documentaire sur les gestes et la parole des ouvriers

d'une vieille fonderie du Perche promise à la fermeture. En l'an 2000, un jeune Chinois fauché, sans producteur, empruntait à ses amis étudiants de quoi s'acheter des cassettes mini-DV et passait des mois, seul avec les ouvriers d'un immense complexe industriel, à chroniquer la fermeture de l'usine et l'agonie d'un monde. En équilibre entre deux siècles, *A l'Ouest des rails* inaugurerait le nouvel anachronisme du cinéma : la technologie de demain édifierait le monument funéraire du monde d'hier. Magnifiant la rouille et la vapeur, les durées et textures du numérique rendaient les derniers hommages au XXe siècle industriel et ouvrier. *Léviathan* s'inscrit dans un tel fantastique de la mémoire. Une des motivations des auteurs était de rendre compte d'une activité menacée par l'évolution économique. Vieille vertu du cinéma : une partie du monde va disparaître, il faut en conserver l'image.

\*

*Léviathan* prolonge l'hommage en creusant l'anachronisme. Quand Wang Bing posait sa DV sur un trépied et composait ses cadres comme ses illustres aînés documentaristes, Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel déposent leurs caméras sur le pont glissant du bateau, les fixent en haut des mats, sur les corps des matelots, au bout de longues perches. Ils abandonnent le contrôle de leurs cadres aux mouvements aléatoires des hommes et des éléments. Geste décisif, sans lequel *Léviathan* aurait pu virer à l'esbroufe technologique. S'il n'en est rien, si au lieu du tour de force esthétisant et arrogant qu'on pouvait redouter, Castaing-Taylor et Paravel ont composé la digne, humble et vibrante symphonie élégiaque de l'Ancien Monde, c'est parce qu'au lieu d'employer les dernières technologies à un surcroît de maîtrise du visible et de contrôle panoptique de la réalité, ils ont saisi la chance qu'elles offraient de partager cette maîtrise avec le monde, de mettre en œuvre avec les ouvriers le partage démocratique du sensible (Jacques Rancière). Le drame esthétique de *Léviathan* naît de cette dialectique de la conquête et de la cession du contrôle, du gain et de la perte de visibilité, de cette tension sans cesse ranimée entre l'exploit et la défaillance, la prise et le lâcher-prise. Rarement un film se sera installé ainsi au cœur de la chair du monde, du sensible, pour bouleverser les conditions de la visibilité. Le monde de la pêche nocturne en haute mer secrète sa propre matière visuelle et sonore, que les cinéastes recueillent et orchestrent en un poème symphonique inclassable, entre savante musique concrète et déchainement *hardcore* populaire. Si *Léviathan* est un monument au XXe siècle, il n'est pas fait de marbre, mais de la matière même du monde.

\*

« Ancien Monde » : on rétorquera facilement qu'il est loin d'être révolu et qu'il s'agit du nôtre. C'est précisément la leçon anthropologique et politique de *Léviathan* : que le XXe siècle survit dans le XXIe, que les héros d'hier sont aussi ceux d'aujourd'hui, même si l'imagerie dominante les relègue aux marges du monde visible. Que les souffrances continuent d'être endurées, les ouvriers d'être exploités au péril de leur vie, non seulement dans les usines asiatiques des sous-traitants d'Apple mais sur les bateaux rouillés pêchant poissons et crustacés au large des côtes de la Nouvelle-Angleterre de Melville et Ahab.

De Döblin à Fassbinder, d'Eisenstein à Franju, l'abattoir fut un des *topoi* esthétiques et politiques du XXe siècle ainsi qu'une de ses plus puissantes métaphores, de part et d'autre de la Seconde Guerre mondiale. Métaphore de l'usine, de l'exploitation capitaliste et de la boucherie de la Grande Guerre, puis de l'extermination industrielle d'une partie de l'humanité. Héritier du *Sang des Bêtes*, *Léviathan* en restitue la double leçon.

D'une part, la métaphore n'a pas perdu de sa force, la mort industrielle n'a pas cessé de concerner hommes déshumanisés et bêtes anthropomorphisées. Le générique de *Léviathan* mêle indifféremment les noms des

hommes et des animaux marins - producteurs et produits, victimes et bourreaux. Le film prête une attention particulière aux déchets, à ce qui tombe sur le sol avant d'être repris par la mer, têtes de poissons ou canette de bière glissant sur le pont.

D'autre part, malgré la grande soupe audiovisuelle et la banalisation de l'atrocité spectaculaire, le cinéma peut encore devenir bouclier de Persée, comme l'affirmait Siegfried Kracauer à propos du film de Franju et des images prises à l'ouverture des camps nazis : un détour technique pour affronter l'insupportable, pour regarder en face l'horreur pétrifiante et ainsi la surmonter. Le dispositif technique sophistiqué conçu par les cinéastes répond à cette nécessité : domestiquer le monstre, opposer un miroir brisé, composé, au visage informe de Léviathan.

\*

*Léviathan*, « le seul titre qui convenait », selon Véréna Paravel. Un titre et un nom vieux comme le monde, qui condense l'histoire de l'Occident. Le Léviathan est d'abord un monstre marin, de forme indéfinie, évoqué dans *La Bible* (Isaïe, Psaumes, Livre de Job). Métaphore d'un cataclysme, d'une catastrophe qui bouleverse l'ordre du monde, il est représenté au Moyen-Âge comme la porte des Enfers, gueule ouverte qui avale les âmes. Avec les Temps modernes, le terme prend une connotation politique. C'est le titre du grand traité politique de Thomas Hobbes, dont Melville cite un extrait de l'introduction au début de *Moby Dick* : « La société universelle, que je désigne sous le nom de Léviathan – ou l'Etat (en latin *Civitas*) – est un homme artificiel. » La métaphore de Hobbes devient un lieu commun littéraire : Victor Hugo, dans *Les Misérables*, décrit les égouts de Paris comme « l'intestin de Léviathan ». Ces temps et significations diverses, le politique et le mythologico-religieux sont fondus dans le film en une expérience unique : essai sur le capitalisme moderne qui broie les travailleurs et menace leur activité, voyage aux confins du monde, dans l'enfer des peurs archaïques. Le montage, son et image, produit une matière fluide et continue, convertit la campagne de pêche à la surface de l'océan en une plongée sans repères à l'intérieur du monstre. Le montage ne cesse d'attaquer la frontière entre la vie et la mort, entre l'organique et le machinique. Mise à mort des bêtes – voit-on la vie s'éteindre dans l'œil d'un poisson ? -, métamorphose d'un bruit de chaînes hors-champ en gémissement de douleur. Le magma visuel et sonore finit par incarner la métaphore de Hugo : on traverse le film comme les boyaux d'un monstre, chair humide et colorée des entrailles et bruits de digestion.

\*

Les réalisateurs jouent à la fois des frontières, des limites, et de leur abolition. Frontières spatiales, limites entre les éléments : entre l'eau et l'air, entre la surface et la profondeur. Parfois la caméra, que l'on devine fixée au bout d'une perche, ne cesse de plonger et d'émerger au gré du mouvement de la mer : les déchets de la pêche, rejetés du bateau, deviennent sous l'eau matière picturale, composent des tableaux abstraits, traînées rouges et blanches striant l'obscurité. Parfois l'espace s'affole : plus de haut ni de bas, le ciel et la mer échangent leurs positions. Dans ces visions infernales d'un monde inversé, les mouettes volent sur le dos.

\*

Certains diront : esthétisation de la souffrance, recherche immorale de la beauté sur le dos des travailleurs, etc. Ce sont toujours les mêmes : gardiens puritains du temple documentaire, prêtres intégristes de la religion du réel, qui déguisent leur haine plus ou moins consciente de l'art en immaculée vertu politique. Avant de se raviser, ils avaient crié au scandale devant *Dans la chambre de Vanda*, de Pedro Costa : « Rembrandt chez les pauvres, quelle horreur... » Que le sang est aussi du rouge, on le sait au moins depuis *Pierrot le fou*.

Contrairement aux Ponce-Pilate d'aujourd'hui, les auteurs de *Léviathan* ne se lavent pas les mains de cette peinture. Au contraire, ils ont construit leur film au cœur de cette ambivalence qui n'est que l'avatar moderne du drame immémorial de la beauté et de la mort. Ils l'ont monté de manière à éviter toute dérive cosmétique, à ne jamais figer la chair du sensible en un tableau offert à la seule délectation esthétique. Les concrétions de poissons entassés dans les filets apparaissent d'abord comme d'étranges sculptures remontées des profondeurs du temps. Lorsque le filet se desserre, la forme se défait en un grouillement visqueux d'animaux promis au couteau. Si les cinéastes retardent la vue du visage humain, c'est pour lui restituer sa puissance d'apparition, tragique contrepoint à la déshumanisation de la mort industrielle, de ses gestes mécanisés. Lorsque, vers son terme, le film quitte les hommes pour suivre les oiseaux, il ne s'évade pas loin du drame, mais le laisse résonner dans le vide et le silence d'un espace-temps infini, effrayant d'indifférence.

\*

Selon Adorno, l'essai est une forme hérétique en ce qu'il vise à réunir ce que la doxa occidentale n'a eu de cesse de séparer : la science et la poésie. Lucien Castaing-Taylor est directeur du Sensory Ethnography Lab de Harvard, Véréna Paravel est ethnologue. Embarqués sur un petit bateau de pêche pour une campagne ordinaire, ils en ont ramené le poème audiovisuel le plus extraordinaire, au sens propre, qu'on ait vu depuis... longtemps (*A l'ouest des rails ?*). Enquête ethnographique, innovation technique, recherche plastique, poème cosmique, aventure contemporaine lestée de toute une mémoire cinématographique, littéraire, mythologique : conjuguant ces enjeux hétérogènes en une expérience sensible, *Léviathan* accomplit les puissances de l'essai de cinéma.

\*

Le propre de l'essai est aussi sa subjectivité affirmée. Tout essai rend compte de l'expérience d'un sujet engagé dans le monde. Qui est le sujet de *Léviathan* ? Dire « les cinéastes » serait manquer la singularité de leur geste consistant à partager leur autorité avec le mouvement et la matière du monde dans lequel ils s'engagent. Revenons aux premiers mots du film, l'extrait du *Livre de Job* cité en exergue, avant que les premières traces colorées n'émergent du noir. « *Il fait bouillir le fond de la mer comme une chaudière, il l'agite comme un vase rempli de parfums. Il laisse après lui un sentier lumineux, l'abîme prend la chevelure d'un vieillard.* » Tout est dit : le Léviathan est un monstre et un poète, un monstreux artiste, alchimiste de l'horreur et de la beauté, des ténèbres et de la lumière. Le film est son autoportrait.

Cyril Neyrat,

Professeur HES à la Head – Genève