

Jérémie Grandsonne

Depuis la cathédrale : *Phénomènes*, de M. Night Shyamalan

Shyamalan a toujours fait preuve d'un certain courage. Depuis le début, ou tout au moins depuis *Incassable*, ses films se tiennent sur une ligne fragile et risquée, et qui au passage recueille souvent l'insatisfaction du public.

Un film de Shyamalan n'est ni simplement une histoire racontée, ni vraiment une proposition philosophique : c'est une vision du monde, l'agencement cinématographique d'idées archétypales incarnées dans des éléments filmiques tels que personnages, lieux, aventures, règles et dérèglements du scénario, d'une narration qui se donne toujours plus ou moins explicitement pour un récit mythologique.

Du symbolique se couvre d'un manteau de film fantastique ou de science-fiction, et la ligne narrative dessine d'un même trait combats d'hommes, ou d'autres espèces, et combats de symboles.

En quoi *Phénomènes* est-il, dans le paysage que constitue le monde aujourd'hui, d'une extrême pertinence ?

Debord écrit, dans *La Société du Spectacle*, que « l'image imposée du bien, dans son spectacle, recueille la totalité de ce qui existe officiellement ». Ce qu'il appelle spectacle est à la fois ce qui, dans le monde, existe comme espace dominant de représentation du monde – les media par exemple, le cinéma, toute communication de masse –, et le monde même résultant de ce totalitarisme de la représentation : circuit fermé d'un monde et de sa représentation qui se génèrent l'un l'autre en permanence.

De ce point de vue, la situation que décrit Debord en 1967 n'a pas changé, elle n'a fait qu'empirer : c'est une part infime du possible qui prend toute la place du visible, et un théorème insidieux découle de cette répartition inégale de la représentation : ce qui est visible existe et est autorisé à exister, ce qui n'est pas visible n'existe pas et n'est pas autorisé à exister.

Or le « spectacle », cette sphère de significations et de possibilités qui tend chaque jour à se parfaire en se fermant plus, est toujours le lieu d'où naissent les films de Shyamalan : il ne filme pas, de l'extérieur, le spectacle, il filme *depuis* le spectacle.

Nous voici donc à Central Park, un matin spectaculaire comme un autre : des joggers joggent, des chiens aboient, des arbres feuillent.

Le monde, sa surface polie, pacifiée, suit son cours.

Mais brusquement, la surface se crève elle-même : des promeneurs s'automutilent sans raison apparente. La lectrice d'un roman, probablement l'un de ceux qui travaillent à consolider l'image du monde autorisé(e), plante dans son cou l'inoffensive baguette qui tenait sa coiffure : comme une mise en abyme de la surface du monde, la surface de la peau, crevée par celle-là même qui devait sa survie à la maintenir intacte.

C'est le début. Des ouvriers sauteront du toit de l'immeuble qu'ils bâtissaient. Un homme s'allongera sous une très impressionnante tondeuse à gazon, de celles qui font les pelouses propres, lisses comme les écrans des téléviseurs. Un militaire se tirera une balle dans la tête, de l'arme conçue pour « nous » défendre. Un conducteur lancera sa voiture à fond sur un arbre, comme qui prendrait soudain conscience, et ne le supporterait pas, qu'il est un playmobil dans un monde playmobil. Une vieille femme cognera sa tête aux vitres de sa maison jusqu'à tomber morte : son calme foyer, où elle vivait en autarcie (ma maison, mon potager, ne me dites pas ce qui se passe dehors), devenant ce par quoi elle se tue. *Et cætera*.

D'abord, il faut entendre la violence que constitue un film où scène après scène, des hommes et des femmes se suicident.

Le suicide est un point d'extrême violence intime, individuelle, et c'est un point que la civilisation, occidentale du moins, s'accorde en règle générale à médiatiser le moins possible : comme si tout son pouvoir ne lui était de rien pour l'empêcher, comme si tout son savoir ne lui était de rien pour l'expliquer.

Et comme si le suicide pointait aussi, à chaque fois qu'il advient, un échec de la société : le contrat social définit que la société protège les individus, en échange de quoi, pour lui permettre de tenir ce rôle, les individus respectent les règles de la société.

Un individu suicidé, c'est un individu que la société n'a pas su protéger. Mille individus que la société n'a pas su protéger, c'est un argument pour renverser la société. Aussi le plus prudent qu'une société ait à faire du suicide, pour se maintenir comme société, c'est, autant que possible, de le taire.

Dans *Phénomènes*, le tabou social du suicide est soudain partout. Le secret catastrophique éclate au grand jour et de tous côtés. Chaque fois comme une mauvaise surprise, chaque fois inarrêtable. Geste toujours filmé dans une effarante spontanéité : ici personne n'hésite avant de s'assassiner, personne n'y prête même attention. Aucun suspens du temps : la décision survient, simultanément, l'acte a lieu ; la vie ne pèse de rien, nulle part elle ne sera en balance avec la mort, se tuer devient instantanément une évidence.

Qui sera le prochain ? Quand ?

Shyamalan substitue, à un habituel « qui sera notre prochain ennemi, le prochain à nous attaquer ? », cette inquiétude déstabilisante : qui va-t-on perdre, lequel va basculer, se tourner contre lui-même, d'une seconde à l'autre passer à ce point de solitude où plus personne n'ira l'atteindre, l'empêcher de se tirer une balle, de se jeter d'un toit, de s'ouvrir les veines ?

Nous assistons donc, à travers cette vague de morts volontaires, à la juxtaposition de trois sortes de violence.

Premièrement, la violence brute, hors tout commentaire : des gens se suicident.

Nous sommes les spectateurs de cela.

Et d'être « les spectateurs de cela », double la violence vue par la violence de voir, ajoute à la violence des morts celle de les regarder.

Deuxièmement, la violence d'un monde où le lien entre individus se rompt de tous côtés, comme des fils qui cassent en cascade, chacun impuissant à ne pas abandonner chacun à son envie de mourir, qui surgira soudain, brusque, irrépressible, fermée à tout dialogue, à la moindre ouverture à la parole de l'autre, à sa présence. Toute solidarité devient illusoire : à mesure qu'avance le film, le paysage humain n'est plus qu'un scintillement de solitudes séparées.

Coupés de l'autre et coupés du monde, des hommes et des femmes, au sens extrême, désocialisés, réduits à une rencontre entre eux-mêmes et leur mort : dès lors que l'on est seul avec la possibilité de sa mort, comment ne serait-elle pas inévitable ?

Enfin, troisièmement, le film se donne à lire comme un « livre noir » du monde dont il naît.

Peut-être parce que ce monde est arrivé à un point de fermeture du sens qui ne laisse plus passer aucun discours verbal ni esthétique, Shyamalan en vient au dernier recours, à savoir l'action directe : le sacrifice des innocents. Ici, fictionnels.

On peut lire *Phénomènes* comme une succession de sacrifices humains, plus exactement d'attentats, perpétrés par l'auteur et destinés à la plus humble et à la plus pressante des revendications : attirer l'attention.

Lorsqu'un journal télévisé dévoile une carte de la côte est des États-Unis, sur laquelle les vagues de suicides sont figurées par des points jaunes de taille variable proportionnés au nombre de morts, chaque point éclate comme une alarme, comme un lieu du monde où le

contrat social a été rompu, où la communauté s'est effondrée, où le contact entre les hommes s'est perdu.

Shyamalan aurait pu faire un film de divertissement, un film-catastrophe, avec l'idée de suicide de masse. Il aurait pu faire un film sur le suicide. Il aurait pu faire un film qui décrive les conditions de solitude humaine auxquelles la société abandonne les hommes, et auxquelles ce qu'on appelle « société du spectacle » n'a d'autre intérêt, pour prospérer plus, que de les abandonner plus parfaitement.

Or il se situe ailleurs : demiurge froid, il sacrifie, une par une, la vie de ses personnages. Un par un, mille par mille, il les traite, à mesure qu'ils s'amoncellent, en masses sacrifiées au nom de la possibilité de faire entendre une parole qui aille à l'encontre de la marche des choses. En d'autres termes, il utilise le suicide comme matérialisation frappante, audible dans l'espace policé du cinéma mondial et de la représentation générale, du point de solitude sociale où le monde enferme les humains réels.

Maintenant, pourquoi ? Qu'est-ce qui a déclenché le drame ? Quelle est la cause de ces suicides en masse qui font vaciller l'Amérique, et mènent sa civilisation au bord de disparaître en implosant ?

Le film abandonne rapidement la thèse du terrorisme chimique.

Alors ? Depuis quand, depuis quoi, l'ennemi n'est-il plus l'autre, celui de l'extérieur ? Depuis quand n'est-il pas l'étranger, le différent qui vient heurter depuis le dehors « l'image imposée du bien », « ce qui existe officiellement » ?

La sphère parfaite, on en avait colmaté toute brèche par où le réel invisible-inexistant-interdit aurait pu entrer. On s'était construit un pays, des valeurs, une morale, des représentations adéquates aux valeurs, un monde plein de bien et de certitude, un refuge contre le mal, et voici que le mal naît du bien, que l'incendie part de cela même qu'on voulait protéger du feu : pourquoi ?

La réponse est peut-être le tour de force majeur du film.

Les scientifiques le comprennent vite : une molécule se déplace dans l'air, qui fait perdre aux humains l'instinct de survie et les mène à se tuer.

On peut s'arrêter, comme les personnages le supposent, à l'idée que ce sont les plantes qui diffusent cette molécule, comme une défense contre les agressions humaines : en quelque sorte, un avertissement écologique. Sinon que le film ne présente jamais cette hypothèse que comme *possible*, et tout au plus, probable : à aucun moment il ne prétend l'avoir prouvée.

« Mais on le voit, dira une spectatrice sortant de la salle. On voit les feuilles des arbres bouger... » C'est précisément la situation-limite dans laquelle nous place Shyamalan : 1, constater un problème (une vague de suicides) ; 2, formuler une hypothèse (c'est une révolte des plantes) ; et 3, basculement total, fantasmer des signes, supposer que le vent dans les feuilles signifie que les plantes attaquent, que cela confirme ce qu'on supposait, et ériger le possible en certitude : en vérité.

En d'autres termes, le film nous pousse à cette erreur qui est la cause de tant de drames humains et de drames de l'Histoire : interpréter le réel selon nos pensées et croyances, au lieu de penser selon le réel.

Et le réel, ce sont des feuilles qui bougent.

Peut-être s'agit-il effectivement d'une attaque des plantes. L'hypothèse a ceci de très rassurant qu'elle assigne une cause à la catastrophe, fût-elle par ailleurs une cause inquiétante. Mais il y a dans la non-réponse du film quelque chose de beaucoup plus fort : « C'est un acte de la nature et on ne le comprendra jamais », disent un personnage au début, un autre à la fin.

Ils portent la véritable clé du film : des événements surgissent, des catastrophes adviennent.
Comme ça.

Parce que.

On ne peut pas remonter aux causes des événements, pas plus qu'on ne pourra les prévoir. Le monde n'est pas ce grand livre où s'enchaînent logiquement les phrases. Le monde n'est pas un tout cohérent et lisible, où tout a sa place, tient son rôle, enchaîné au reste par les liens d'une signification globale, d'une finalité collective : signification et finalité qui s'exprimeraient, comme en leur forme ultime, par le visible, surface déchiffrable du tout.

Surface menteuse en vérité, qui tend, dans le processus du « spectacle », à se promouvoir elle-même, à se consolider dans la négation des profondeurs, des hauteurs et des ailleurs, à se globaliser en usurpant le nom de monde.

Mais le visible n'est pas l'expression du monde, et la surabondance d'un même visible n'exprime rien de plus que la surabondance de son pouvoir : en aucun cas, une quelconque vérité.

Le mouvement des feuilles n'exprime pas l'intention des plantes.

En termes philosophiques : le visible n'est ni la conséquence, ni l'équivalent du vrai.

En termes sociaux, artistiques, politiques : le spectacle n'est pas le monde.

La vie est ailleurs.

Le spectacle est un tout qui tend à se maintenir fermé sur sa feinte cohérence.

Le monde est la coexistence sauvage, myriadique, vivante, d'événements qui restent insubordonnés à la logique admise et à la lisibilité, et qui parfois, comme ces suicides indéchiffrables, surgissent parmi le visible comme de dangereuses étoiles filantes.

Phénomènes s'attaque donc à deux systèmes.

D'une part, celui d'un monde dont son auteur joue paradoxalement le jeu en tant que cinéaste : Hollywood, l'Amérique, l'occident, le spectacle, bref : la civilisation dominante, celle qui s'emploie à définir « l'image imposée du bien... ce qui existe officiellement », et à s'y identifier.

D'une baguette à coiffure blonde, elle se crève. Un cinéaste du spectacle se retourne, sans cesser d'en être, contre le spectacle : « je suis un bourgeois qui trahit la bourgeoisie », déclarait l'éditeur François Maspero dans un documentaire de Chris Marker, *Les Mots ont un sens*.

D'autre part, d'une manière à la fois plus immatérielle et plus essentielle, il bouscule le cœur théorique de la civilisation dominante : l'illusion logique, la croyance en la cause et en la conséquence.

Si le monde n'est pas déchiffrable, ce n'est pas parce que c'est difficile, c'est parce que le monde est insoumis à la logique causale.

Illisible parce que la notion même de lisibilité est inadaptée, il est fait de « phénomènes » (le titre original est *The happening*, ce qui advient), d'« acte[s]... qu'on ne comprendra » pas un jour, ou peut-être, mais littéralement : « jamais ». Multivers sans foi ni loi, enfant ni de la cause ni de la conséquence, jungle secouée de mouvements et de crises, forêt menaçante où « donc » et « parce que » sonnent comme des mensonges, comme des syllabes creuses : loin du savoir, loin du regard, feu d'artifice sans fin d'événements autonomes, d'événements libres.

Et nous n'avons même pas le recours, pour adoucir l'insupportable, de pouvoir dire : cela a eu lieu *en raison de...* cela a eu lieu *parce que...*

À New York en 2001, des avions ont joué le rôle du réel refoulé qui ressurgit et dévaste imprévisiblement le système de sens qui l'avait exclu. Ces avions, auquel le film ne peut pas ne pas être une vaste allusion en négatif, avaient encore, si l'on peut dire, un avantage : on sait d'où ils étaient partis, comment ils étaient venus, et dans quel but.

Shyamalan dépose son film comme une valise piégée au beau milieu de la société du spectacle, ou tout simplement du monde tel qu'il va, de cette cathédrale où l'on croit comme en Dieu à la coïncidence du vrai, du bien et du visible, et rappelle que la vie est pleine d'avions sans but, sans destination et sans origine, mais non sans crashes, mais non sans flammes.