

lundi 28 août 2023

CINÉMA

Pour une éco-mise en scène

Par **Jean-Michel Frodon**

JOURNALISTE

On sait combien le cinéma travaille à prendre en charge de son mieux les enjeux environnementaux, mais il continue de promouvoir aussi les comportements les plus toxiques. Les films sont capables d'influencer les représentations, les imaginaires, les comportements de centaines de millions de gens. Le cinéma peut-il contribuer à élaborer d'autres manières de sentir, de s'émouvoir, de penser et d'agir, en phase avec les enjeux écologiques ?

Au début de cet été 2023 sont sortis dans les salles deux films clairement engagés en faveur de la cause environnementale, *Les Algues vertes* de Pierre Jolivet et *Sabotage* de Daniel Goldhaber.

*publicité*

Deux fictions, l'une française l'autre étatsunienne, qui mobilisent des ressources du spectacle cinématographique pour plaider la cause de l'action contre la destruction des conditions d'habitabilité de la planète.

Le premier est inspiré de l'expérience vécue de la journaliste Inès Léraud ayant mené une enquête difficile en Bretagne pour rendre publique l'invasion ravageuse des plages et littoraux du fait de l'usage intensif d'engrais chimiques. Elle avait ensuite raconté cette affaire dans une bande dessinée, *Algues vertes, l'histoire interdite*, dont le film est l'adaptation vigoureusement incarnée,

notamment par Céline Salette dans le rôle de la journaliste.

Le second film est inspiré, de manière beaucoup plus indirecte, par l'essai d'Andreas Malm *Comment saboter un pipeline*. Il mobilise les codes du thriller, plus précisément du film de braquage, pour conter le passage à l'acte d'un groupe hétéroclite de jeunes Américains, tous d'une façon ou d'une autre victimes des dérèglements environnementaux engendrés par les pratiques sauvages du capitalisme, en vue de faire, donc, sauter un pipeline dans un coin désertique du Texas.

Ces deux exemples récents, et dont la réalisation répond avec efficacité aux objectifs de dénonciation dont ils sont clairement porteurs, confirment combien le cinéma travaille à prendre en charge de son mieux les enjeux environnementaux. Couvrant un très vaste éventail quant aux types de films, le sujet est clairement devenu un enjeu largement pris en charge par les réalisateurs, les scénaristes, les producteurs... Qu'ils relèvent de ce qu'on qualifie de fiction ou de documentaire, **les exemples sont multiples**, en dehors des utilisations purement informatives et militantes, avec des titres comme *Une vérité qui dérange* ou *Demain* en modèles les plus connus. Des blockbusters hollywoodiens, à commencer par *Avatar*, ou plus récemment *Don't Look Up*, blockbusters dont un entretien entre Jean-Baptiste Fressoz et Gabriel Bortzmeyer^[1] montraient bien les enjeux et les limites, certains films d'animation grand public, au premier rang desquels *Princesse Mononoke* et *Wall-e*, des films dits d'auteur comme *Le Temps des grâces* de Dominique Marchais ou *Dark Waters* de Todd Haynes y contribuent, selon des approches multiples, nécessairement multiples.

Et cela même si par ailleurs le cinéma continue de promouvoir aussi les comportements les plus toxiques – cet été a aussi vu le succès de *Gran Turismo*, nouvel exemple de la fascination pour les grosses cylindrées, quand, parmi bien d'autres exemples, *Fast and Furious* figure parmi les franchises hollywoodiennes les plus profitables. Encore n'est-ce que le fragment le plus caricatural de la production. Le véritable sujet serait plutôt que les pratiques quotidiennes des personnages, pratiques pas polluantes de manière spectaculaire mais qui reconduisent des modes de vie non-soutenables, cessent d'être l'ordinaire de l'immense majorité des films.

Mais pour en revenir à ceux qui, à un titre ou un autre, prennent en compte les périls environnementaux, la question décisive tient à ce que l'immense majorité d'entre eux, indépendamment du jugement qu'on pourra porter sur chacun, est construit selon des principes de mise en scène classiques, définis par des schémas narratifs bien établis et travaillant les ressorts émotionnels conventionnels.

C'est, on le sait bien, la condition d'une large visibilité. Mais c'est, aussi, reconduire un ensemble de rapports au monde qui ont été élaborés par une organisation sociale qui a engendré la série de catastrophes dans laquelle la planète dans son ensemble est engagée, et qu'on résume sous les vocables – ce n'est pas ici le lieu d'en discuter la pertinence relative – d'anthropocène, de capitalocène ou de plantationocène, ou même de **chthulucène**. Avec la très haute probabilité que ces manières de raconter, de montrer, de faire spectacle relèvent du même rapport au monde que les pratiques qui menacent de le détruire. Et avec

comme hypothèse que d'autres manières de faire spectacle, de faire cinéma, pourraient accompagner une remise en cause radicale et cohérente de ces pratiques, aussi bien à un niveau collectif qu'à un niveau individuel.

Nos manières de raconter des histoires et de construire des représentations, d'en faire des propositions audiovisuelles avec l'appareillage cinématographique, se sont élaborées au sein de processus hérités des formes de pensée judéo-christiano-helléniques, qui ont formaté les conceptions d'un Occident devenu mondialement dominant au cours de l'essor du capitalisme. Ces formes, pour l'essentiel héritées de la Renaissance et des Lumières, déterminent aussi bien des schémas sensibles, exemplairement la perspective avec son point de vue unique, que des usages du langage déterminés par la primauté de la rationalité. Produit de cet immense héritage, le cinéma peut-il y échapper pour élaborer d'autres manières de sentir, de s'émouvoir, de penser et d'agir ?

La question ne concerne pas le seul milieu du cinéma : les films sont capables d'influencer les représentations, les imaginaires, les comportements de centaines de millions de gens. Ils participent activement, quoique pour l'essentiel de manière subconsciente, à l'ensemble des pratiques humaines. La manière dont les films sauront prendre en charge la situation actuelle est susceptible d'avoir, indirectement, des effets très significatifs sur des façons individuelles de percevoir et d'agir, sur ces comportements collectifs, mais aussi sur des décisions structurelles à des échelles beaucoup plus massives.

Déplacements et ruptures : une longue histoire

Donc : le cinéma peut-il contribuer à élaborer d'autres manières de sentir, de s'émouvoir, de penser et d'agir, en rupture avec les schèmes dominants qui structurent aussi les récits et les rapports entre les êtres qu'ils mettent en œuvre ? Formuler une telle question revient à s'inscrire dans la suite de débats fort anciens, mais avec des paramètres nouveaux. Dans l'histoire du cinéma, et de la réflexion sur ses potentialités politiques, un nœud majeur concerne l'ensemble des recherches menées par les cinéastes soviétiques durant les années qui ont suivies la Révolution d'Octobre. Au-delà des considérables différences d'approches d'Eisenstein, Vertov, Poudovkine, Medvedkine, Koulechov, de la FEKS, etc., l'ensemble de ces initiatives a cherché à inventer un (ou des) langage(s) cinématographique(s) en rupture avec l'ancien monde. Dénoncés comme formalistes, élitistes et bourgeois par le pouvoir stalinien, ils ont été éradiqués au profit d'une forme particulièrement pauvre de mise en scène, sous l'équarisseur formel du dit « réalisme socialiste », qui comme on sait n'était ni réaliste ni socialiste.

Mais, plus près de nous, et en laissant de côté nombre d'autres questionnements comparables ayant surgi dans des contextes perçus comme révolutionnaires (notamment à Cuba puis sous les auspices du « **Troisième Cinéma** » en Amérique latine), s'est jouée dans l'après Mai 68 l'opposition frontale entre « films politiques » et « films filmés politiquement ». Les premiers auront eu comme porte-drapeau Z de Costa Gavras, avec à sa suite un très grand nombre de réalisations. Ils ont connu pour beaucoup un important succès et ont contribué à diffuser, ou à amplifier la présence massive dans l'espace public d'idées « progressistes », en laissant à la formule tout ce qu'elle a d'imprécis.

Les seconds, défendus notamment par les *Cahiers du cinéma* de l'époque, ont eu comme figure de proue (même s'il se refusait à occuper cette position) Jean-Luc Godard, qui outre la formule « filmer politiquement » a développé l'idée qu'il fallait « rompre définitivement avec une certaine façon de faire du cinéma », et que « qui dit contenu nouveau doit dire formes nouvelles, qui dit formes nouvelles doit dire rapports nouveaux entre contenu et forme[2] ». Resté ultra-marginal, au point que Godard devra effectuer un retour vers des formes moins radicales à partir du bien nommé *Sauve qui peut (la vie)* en 1980, le cinéma filmé politiquement n'a assurément pas contribué à cette révolution qu'il ambitionnait d'accompagner et de faciliter, révolution qui de fait n'a pas eu lieu, et ne fut peut-être jamais à l'ordre du jour.

Mais la situation est à présent différente : la « révolution » (dans le rapport des humains avec leurs environnements) est un impératif factuel, appuyé par d'innombrables rapports scientifiques. Ce qui ne signifie d'ailleurs pas qu'elle aura effectivement lieu. Mais qu'elle advienne nécessite de poser à nouveaux frais la question des rapports contenu/forme.

Les déplacements, les ruptures qui doivent être activées pour inventer, partager, rendre désirables d'autres manières d'habiter le monde sont plus amples encore que l'objectif précédent tel qu'il aura été historiquement conçu, principalement sous les espèces de la révolution communiste – quels que soient les sens que différents acteurs historiques ont donné à ce mot depuis un certain Manifeste en 1848. Il s'agit de déplacer, rompre avec ce que nous savons désormais être solidaires des comportements inspirés par le capitalisme, le patriarcat, le colonialisme et l'extractivisme, et qui définissent notre être au monde de manière plus complète et plus profonde que la seule analyse en termes de rapports de classes – qui n'en sont pas forcément disqualifiés pour autant.

Dans le cadre de cet immense chantier, et sans prétendre à plus de pouvoir qu'ils n'en ont, les films peuvent contribuer à engendrer ces déplacements et ces ruptures dans les pratiques quotidiennes de tout(e) un(e) chacun(e). Mais cela ne peut se faire qu'en transformant en profondeur l'organisation des éléments qui composent chaque film, et pas seulement en plaidant pour telle ou telle cause, aussi légitime soit-elle, si les formes de ces plaidoyers reconduisent les rapports au monde qui instituent ce que ces critiques entendent combattre.

Sur le modèle de la formulation d'il y a 50 ans, on pourrait défendre la nécessité de filmer écologiquement plutôt que de faire des films écologistes. Mais « filmer écologiquement » suggère plutôt de prendre garde à l'empreinte carbone du tournage, sujet au demeurant digne d'intérêt, et désormais pris en compte par les réglementations[3]. On préférera ici parler d'éco-mise en scène, en s'inspirant du terme d'éco-récit forgé par Jean-Christophe Cavallin[4] dans le cadre d'une réflexion similaire à propos de la littérature.

Trois caractéristiques de la mise en scène

En ce qui concerne la mise en scène de cinéma, et sans prétendre que cette liste soit limitative, il est possible d'identifier trois caractéristiques majeures qui organisent l'ensemble des composants qui la définissent de manière archi-dominante, en héritant des formes plus anciennes de récit et de représentation. La quasi-totalité des films sont construits dans le cadre d'un triple formatage, défini par le point de vue centré, le point de vue unique, le point de vue humain. Et cela ne concerne pas seulement ce qui apparaît sur l'écran à un instant T (une image, un plan), mais aussi la construction des récits, l'organisation de l'espace, les relations entre ce qui est vu et ce qui est entendu, le rapport à la durée et au rythme, etc. Une approche perspectiviste, individualiste et anthropocentrée modélise l'ensemble des choix d'organisation de cet objet chrono-spatial qu'est un film.

Toute l'histoire du cinéma témoigne que cette approche est porteuse d'immenses richesses narratives, plastiques, émotionnelles, de pensée et de plaisir. Cela n'empêche pas qu'elle reproduit des schémas mentaux et affectifs qui nous empêchent de modifier nos manières d'être au monde et de le comprendre. Perçue comme « naturelle » (*sic*), cette manière de faire des films (sans distinction entre fiction et documentaire) est pourtant le fruit d'une certaine histoire, dont il faut impérativement remettre en cause les principes et les tropismes.

Des pistes possibles

Invention occidentale directement issue des développements technologiques du capitalisme triomphant, le cinéma est-il capable de faire autrement que selon les normes au sein desquelles il est né ? La réponse est loin d'être assurée. Les conditions de sa naissance et de son existence pèsent inévitablement sur ce qu'il est et ce qu'il pourrait être. Pourtant, il n'est pas certain qu'il soit condamné à rester à l'intérieur de ce dont il est issu, et où il a prospéré et s'est modifié depuis d'un siècle. Des pistes de sortie existent d'ores et déjà, des pistes concrètes, c'est à dire des films.

Rares sont ceux qui parviennent à une rupture radicale avec la triple contrainte énoncée plus haut – point de vue centré, point de vue unique, point de vue humain – mais il y en a. Un bon exemple serait *Leviathan* de Lucien Castaing Taylor et Verena Paravel (2012), tourné à bord d'un chalutier de pêche industrielle avec une multitude de petites caméras aux points de vue et mouvements irréductibles à une logique unique, laissant entrevoir des angles de vue de poissons, de mouettes, du navire lui-même aussi bien que de ceux qui y travaillent, dans une relation « cosmique » où le travail sur les sons joue un rôle essentiel. Il en est d'autres exemples, ainsi le récent *Follow the Water* de Pauline Julier et Clément Postec (qui existe aussi sous forme d'installation vidéo), tourné dans le désert d'Atacama. De tels films indiquent des voies possibles, mais des propositions moins directement transgressives vis à vis des formes dominantes peuvent aussi contribuer à ces nécessaires déplacements et ruptures.

Un corpus de référence est ici à chercher du côté du cinéma d'Extrême-Orient, notamment du monde chinois, où la peinture traditionnelle a longtemps suivi des voies toutes différentes de celle de l'Occident, modélisée par l'icône et le portrait. Les humains ne sont pas absents de la peinture *sanshui*, mais ils ne sont assurément pas le centre de l'attention, et ne résultent pas non plus d'un point de vue centré, défini par la perspective. De nombreux films, du Taïwanais Hou Hsiao-hsien au Thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, du Chinois Jia Zhang-ke au Philippin Lav Diaz, ont proposé des compositions spatio-temporelles qui déplacent les hiérarchies formelles classiques héritées de l'Occident et de la modernité.

Mais de manière différente, de tels réagencements se trouvent aussi dans des films réalisés plus près de nous. Alexandre Sokourov avec *La Pierre*, Lars von Trier avec *Antechrist*, Claire Denis avec *Trouble Everyday*, Alain Guiraudie avec *Rester vertical*, Laurie Anderson avec *Heart of a Dog*, Paz Encina avec *Eami*, pour ne citer que quelques exemples, mais aussi toute l'œuvre d'Alice Rohwacher, toute celle de Lucrecia Martel et toute celle de Kelly Reichardt (trois femmes, rien d'étonnant), explorent de telles potentialités. Repenser à ces films sous cet angle, c'est commencer à envisager des potentialités immenses pour que le cinéma, au lieu de reconduire les rapports au monde qui le détruisent, participe de l'élaboration de nouvelles sensibilités sans lesquelles il sera impossible de modifier en profondeur les façons d'habiter le monde.

Dépasser la logomachie

Les films mentionnés ci-dessus ne se ressemblent pas entre eux, les mises en scène de leurs auteurs et autrices explorent de multiples voies. Il n'existe aucune recette pour sortir du modèle dominant, et le seul terme qui permette de rendre compte de la multiplicité des opérations de déplacement et de ruptures proposées par ces réalisations reste celui de « trouble », dont [Donna Haraway a fait de féconds usages](#). Il ne s'agit pas de prétendre se mettre à penser, à voir, à filmer comme un oiseau, comme une vache, comme une bactérie ou comme une montagne. Il s'agit d'ouvrir des questionnements, de faire trembler des modèles acquis, de dénaturiser des cadres de représentation et de narration.

Et cela ne concerne pas, ne devrait pas concerner que des films « à sujet écologique ». C'est l'ensemble des relations entre les personnages humains et non-humains, la conception des espaces et des durées, le poids relatif des enjeux qui participent de ce que montre et raconte un film qui peut construire les déplacements et ruptures nécessaires. Un bon exemple, précisément parce que le film ne s'occupait que fort peu de nature contrairement à la plupart des précédentes réalisations de cette cinéaste, serait *Showing Up* de Kelly Reichardt, comme on a essayé de l'explicitier [ici même](#).

Il n'est pas sûr qu'il y ait grand avantage à reproduire dans ce contexte les affrontements sur le modèle « films politiques vs filmer politiquement ». Plutôt que la logomachie qui avait cours à l'époque de cette polémique, l'invention de convergences entre les utiles dénonciations et les nécessaires déplacements et

ruptures formelles apparaît comme une tâche urgente, aussi pour construire ce qui n'existe pas aujourd'hui : un public à la hauteur des enjeux, et disponible aux remises en questions des manières de raconter et de montrer.

Pour affronter la crise, ou l'ensemble de crises que Bruno Latour appelle le Nouveau Régime Climatique[5], il reste à explorer les voies d'une composition entre les discours de dénonciation emprunts de la rhétorique de ce qu'ils dénoncent et ceux qui, en s'en démarquant plus ou moins radicalement, demeurent trop souvent difficilement audibles. En ce qui concerne le cinéma, il n'y a peut-être même rien de plus urgent, de plus vital.

Jean-Michel Frodon

JOURNALISTE, CRITIQUE DE CINÉMA ET PROFESSEUR ASSOCIÉ À SCIENCES PO

× **Notes**

[1] *Débordements* (22 mars 2015).

[2] Jean-Luc Godard : Pour mieux écouter les autres. *Le Monde* du 27 avril 1972. Repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 1, éditions Cahiers du cinéma. 1998.

[3] Voir les [composantes du Plan Action !](#) mis en place par le Centre National du Cinéma.

[4] Cf. *Valet noir. Vers une écologie du récit* de Jean-Christophe Cavallin. Biophilia, éditions Corti. 2021.

[5] Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris, La Découverte, 2015.