

## CHANGER LE MONDE

Si trois des cinq films présentés dans ce programme illustrent de manière très emblématique son intitulé, en abordant frontalement des problèmes politiques, économiques et sociaux (colonialisme, capitalisme ou conventions sociales en lieux donnés, soient « **Afrique 50** », « **L'île aux fleurs** » et « **Guy Moquet** »), deux d'entre eux entretiennent un lien à priori plus distancié au désir très politique de changer le monde.

Qu'est-ce que « **Changer le monde** » veut ainsi dire à partir de « **Musique pour un appartement et six batteurs** » et de « **Copier cloner** » ?

Propositions de circuits possibles à partir de l'appartenance même de ces films au médium cinématographique.

A) « **Musique pour un appartement et six batteurs** » 2001 de Ola Simonsson et Johannes Stjärne Nilsson.

Posons au préalable que le cinéma partage avec la musique quelques fondamentaux, telles que la durée et le rythme, qui les rapprochent l'un l'autre sans doute davantage que de toutes autres formes d'expressions artistiques.

Constatons ensuite qu'il existera rapidement au cinéma un plaisir du son, de la pure sonorité. L'ouverture de « **Love me tonight** » que réalise Rouben Mamoulian en 1932 en est un exemple flagrant. Les bruits de la rue qui s'éveille s'y agrègent lentement en différentes rythmiques qui amènent insensiblement la chanson.



Cette séquence en évoque une autre, réalisée 68 ans plus tard par Lars Von Trier dans sa tragédie musicale « **Dancer in the dark** » : les bruits métalliques de l'usine où doit travailler Selma se muent lentement en mélodie. Le monde ingrat du travail est ainsi transfiguré en un moment relevant du pur merveilleux.



A l'instar de « **Musique pour un appartement et six batteurs** », les deux séquences prônent, via l'instrumentalisation des bruits, une sorte de transcendance du quotidien le plus banal. Voilà qui, en soi, constitue une proposition pour « changer », littéralement, le monde. La séquence de travail en manufacture extraite de « **Dancer in the dark** » évoque de surcroît, par son sens de la chorégraphie « déplacée » en un lieu incongru, « **Les temps modernes** » réalisé en 1936 par Charles Chaplin. Notons que la notion de déplacement, ainsi que celle, corollaire, de détournement (des lieux ou/et des objets de leurs fonctions ou valeurs d'usage) sont au cœur du dispositif du film de Simonson et Nilsson.



Rappelons nous alors combien Chaplin n'a pas vécu l'arrivée du son sur le mode de l'enchantement du quotidien, mais, tout au contraire, sur celui d'une domination accrue des masses par un surcroît de technologie au service du pouvoir. En effet, le son dans « **Les temps modernes** » est avant tout le véhicule des ordres, des injonctions alors que les gens du peuple ne se parlent que par la grâce des cartons issus du muet.



“ Nous voyez -vous  
dans un petit nid  
comme celui -là ? ”



Il faut ainsi se souvenir du grand nombre de voix off qui dicteront le sens des images tout au long de l'histoire du pan le plus didactique de l'histoire du cinéma. Il convient également de se rappeler que la voix de « l'homme de la rue » ne sera pas entendue avant 1960 et le « **Chronique d'un été** » de Jean Rouch et Edgar Morin. Ainsi, pendant plus de trente ans, les sons au cinéma – bruits et surtout paroles – auront été créés par la volonté des seuls professionnels du cinéma – scénaristes et réalisateurs. Avec les films de Jean Rouch, « **Moi un noir** » notamment, c'est donc à une sorte de contre-champ sonore, verbal, à tout un pan de cinéma colonial – actualités filmées comprises – que les spectateurs pourront enfin assister.

« **Musique pour un appartement et six batteurs** » apparaît alors comme le vestige d'une brève époque d'avant les grands détournements étatiques et industriels, d'un temps où les avants-gardes (Dada ou le Surréalisme) et les cinéastes hollywoodiens prenaient un plaisir évident à s'emparer des sons pour ré-articuler les langages et changer ainsi, si ce n'est le monde, du moins les manières de le dire.

#### B) « **Copier-cloner** » 2009 de Louis Rigaud.

Comparant, sur un ton délicieusement scolaire (partagé, dans une certaine mesure, avec « **L'île aux fleurs** ») et sous la forme d'un film d'animation, les figures imposées par l'informatique (le fameux « copier-coller ») et celles de la génétique (le clonage comme copie d'un original de plus en plus diffusé mais diffus, dénaturé), le film de Louis Rigaud aborde

l'inquiétante problématique du même, de la norme, de l'abolition de toutes différences entre les êtres.

Hors problématique agricole – l'élevage bovin –, la thématique aura été largement usitée par le cinéma, art industriel sensible à la question car départi d'original (la copie « zéro » d'un film est en tous points identique aux copies exploitées ensuite en salles) et qui aura en son temps alimenté la fameuse théorie élaborée par Walter Benjamin de la perte de son aura par l'œuvre d'art dans son ouvrage « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » écrit dès 1935 et largement retravaillé par la suite.

« **Copy shop** », le très beau court-métrage réalisé par Virgil Widrich en 2001, rapproche la figure du clone du motif de la photocopie sur le mode du conte kafkaïen. Le film, très musical dans sa construction, s'appuie sur la figure stylistique du crescendo pour construire un récit inévitablement sur la répétition. Cette figure du récit répétitif est ainsi très souvent associée aux histoires de doubles, de clones. Il ya là une angoisse quand au devenir possiblement uniformisée des images, y compris et peut-être même surtout des nouvelles images dont l'une des techniques phares n'est autre que le « cloning » (qui permet de démultiplier à loisir un nombre réduit de personnages).



C'est ainsi que « **Multiplicity** » que réalise Harold Ramis en 1993 imagine un clonage adapté au quotidien du travailleur lambda représentant la « middle class » américaine. Le film propose une utopie temporelle séduisante – accepter le clonage pour accéder à l'ubiquité et se dégager ainsi du temps pour soi au quotidien – qui bascule petit à petit au fil d'un récit qui répète les mêmes situations au travail ou en famille en changeant les protagonistes (les clones 1, 2, ou 3 remplaçant le protagoniste principal) jusqu'à les détraquer complètement. L'esthétique de sitcom, le caractère interchangeable des personnages et des situations est ainsi idéal pour traiter du thème du clonage sur le mode vertigineux de la variation parfois infime mais aux vastes conséquences. C'est la question du cinéma comme art industriel qui est ici posée, ainsi que la question du remake et même, par extension, du genre cinématographique créé pour fidéliser un public et, conséquemment, cherchant à proposer au spectateur d'innombrables variations sur des motifs attractifs et

familiers. L'esthétique inoffensive du sitcom, les situations stéréotypées se détraquent une à une au gré des clones qui y tiennent tant bien que mal la place du protagoniste.



Une série de films – remakes, donc clones, d'une première adaptation littéraire, une nouvelle de Jack Finney – reste, en la matière, inégalée pour traiter la question du même, de la substitution d'une masse uniforme à l'ensemble des individualités : « **L'invasion des profanateurs de sépultures** » réalisé en 1956 par Don Siegel est ses trois remakes, « **L'invasion des profanateurs** » de Philip Kaufman en 1978, « **Body snatchers** » en 1933 d'Abel Ferrara et « **Invasion** » de Oliver Hirschbiegel réalisé en 2007. La séquence des enfants à l'école primaire de la base militaire dans le film d'Abel Ferrara est particulièrement significative de ce que cette série de films peut raconter d'une société en proie au conformisme le plus absolu : les enfants de la classe, sous l'œil approbateur de leur institutrice, exécute tous le même dessin. C'est au clonage des esprit que nous assistons. L'enfant qui s'appartient encore, dont le corps et l'esprit n'a pas encore été dupliqué par la menace extra-terrestre, exécute quant à lui un dessin totalement différent de celui des autres et se voit stigmatiser par des regards qui n'en forment en réalité qu'un seul, unique et de fait inquiétant.





Ainsi, il est important de souligner à quel point « **Copier-cloner** » occupe une place importante à la fin du programme « **Changer le monde** » tant il induit l'idée que ce titre, pour positif qu'il soit connoté à priori, peut aussi renvoyer aux dystopies les plus angoissantes. Changer le monde oui, mais en bien. Or en quelques minutes et sur le mode minimaliste, le film de Louis Rigaud prend des airs d'avertissement à propos d'une époque, la notre, où l'image comme le réel se trouve remis en question dans sa nature même par la technologie et la science.

Il pourrait être permis de conclure ces lignes sur l'idée qu'en pointant les fondamentaux du cinéma comme instrument de pouvoir – le son et la reproductibilité – « **Musique pour un appartement et six batteurs** » et « **Copier-cloner** », pour plus « légers » qu'ils puissent paraître en comparaison de certains autres films du programme, n'en sont pas moins importants tant ils offrent la possibilité de se pencher sur les pans les plus expérimentaux du cinéma, c'est à dire sur le travail de ceux qui, en modifiant les habitudes de perception du cinéma – et donc du réel auquel il renvoi – font également acte politique. Changer le monde c'est parfois le voir – et l'entendre – autrement.