

Louise Van Brabant

Yórgos Lánthimos
L'avènement de l'a-communication

The Lobster, *The Killing of a Sacred Deer* : deux films dont les titres énigmatiques, aux fausses allures de documentaires animaliers¹, ne laissent qu'à peine présager de leur influence. Ils ont surgi dans le paysage cinématographique à deux ans d'écart, en 2015 et 2017, et ont modestement gagné le cœur de la critique en remportant plusieurs prix, dont le prix du Jury pour *The Lobster*, et celui du meilleur scénario original pour *The Killing...*, à Cannes. Ces deux films ont révélé au grand public le nom de leur jeune réalisateur d'origine grecque, Yórgos Lánthimos, qui officie dans l'univers du cinéma depuis 2005. Avec une régularité presque métronomique, cinq longs métrages se font suite, qui exposent un univers décadent mêlé de mythes séculaires : *Kinetta* (2005), *Canine* (2009), *Alps* (2011), *The Lobster* (2015), et *The Killing of a Sacred Deer* (2017).

¹ En version française : *Le homard* et *Mise à mort du cerf sacré*.

Ces titres démontrent d'emblée la propension de Yórgos Lánthimos à la concision : *Kinetta* est tout simplement le lieu de l'action, un hôtel sur une plage grecque en basse saison ; dans *Canine*, une fratrie ne connaît de la vie et du langage que ce que leurs parents leur en laissent entrevoir, c'est-à-dire l'espace circonscrit et biaisé de leur foyer, qu'ils ne pourront quitter qu'à la perte de l'une de leurs canines ; *Alps* est le nom d'une compagnie d'acteurs amateurs se donnant pour mission de remplacer les récents défunts auprès de leur famille ; *The Lobster – Le homard*, est l'animal en lequel le personnage principal choisi d'être transformé s'il venait à faillir à sa mission : trouver une partenaire, dans l'idéal une âme sœur, au bout du temps qui lui est alloué pour ce faire, dans un étrange hôtel entièrement peuplé de célibataires ; *The Killing – Le meurtre*, est l'acte démiurgique par lequel tout commence et tout s'achève, le début, le centre et la fin de l'histoire – ce sur quoi tout repose.

Un lieu, un objet, des sujets, un acte : il y a là de quoi faire une phrase, presque de quoi créer un monde. Celui mis en place par Lánthimos est aussi éloigné que proche du nôtre : les lois physiques y sont les mêmes, c'est la logique qui diffère et plonge l'univers dans ce que l'on pourrait qualifier un peu hâtivement de dystopie. La morale y semble éteinte. Des actes sanglants sont commis en toute quiétude, la violence est intégrée aux mœurs, les sentiments n'ont plus de place en ce monde et sont soigneusement rangés sous vide, conservés pour archives. La mort est banalisée, et c'est pourquoi la majeure partie de cette violence s'exprime froidement, plutôt que dans l'exaltation rageuse de sentiments outrageusement dramatiques. Les films de Lánthimos sont des Tragédies contemporaines dont on a extrait le *drama* ; en toute sobriété, elles mettent en scène des personnages désabusés qui évoluent dans un climat de tension perpétuelle, seulement interrompu par de brefs

moments de répit d'une douceur à laquelle on aimerait croire. A la manière des chapitres d'un livre, ces films, d'emblée liés par la similarité linguistique de leurs titres, laissent soupçonner une continuité qui s'apparenterait à une évolution dramatique : sans forcément traiter du même sujet, ils partagent un thème, un ton.

Au-delà de l'évocation d'une société dérangée et dérangeante, aux accents désespérés, et plus qu'un miroir déformant tendu à la nôtre, Yórgos Lánthimos développe au travers de sa filmographie une profonde réflexion sur le langage. Dans ce cinéma, les personnages se trouvent face à l'impossibilité de communiquer : ils parlent peu, voire pas du tout ou, s'ils parlent, leur propos ne comporte pas de message, juste un contenant oral. Le langage est rendu inopérant, vidé de sa mission communicationnelle. Pour en arriver là, Lánthimos procède de différentes manières, employant diverses techniques visuelles et narratives ; d'un film à l'autre, une gradation s'établit : tout se retrouve, tout se lie, et on observe l'avènement d'un nouveau type de communication, qui se définit par la négative – mais peut-être pas uniquement. Là où le langage échoue, l'image prend le relais (ce qui n'est peut-être pas une mauvaise chose, au cinéma).

Le langage comme dépositaire du pouvoir

Yórgos Lánthimos l'a bien compris : le langage est dangereux. Il constitue le moyen premier d'appréhender le monde, d'appivoiser l'extérieur mais aussi l'intérieur : en ce qu'il permet de se libérer des émotions, de les catalyser par l'extériorisation que constitue *l'expression*, le langage est la catharsis première. Libération affective, certes, mais avant tout *libération* : un Homme qui s'exprime est un Homme libre. Plus le vocabulaire est étendu, plus il y

a maîtrise de l'environnement. L'aseptisation que subit le langage dans les films de Yórgos Lánthimos n'est alors certainement pas anodine. Elle se traduit de diverses manières, provoque diverses conséquences et suscite diverses réactions. Globalement, cette *aseptisation* peut se résumer à deux caractéristiques (intrinsèquement liées) : l'absence d'ambiguïté et l'absence de message. Le langage est inévitablement ambigu, un mot peut avoir officiellement plusieurs sens, on peut sous-entendre tout et n'importe quoi en convoquant les images adéquates, et nous avons à notre disposition tout un arsenal de figures de style plus inventives et généreuses en potentialités évocatrices les unes que les autres. C'est ce qui fait la richesse du langage en même temps que la complexité de la communication. Cette ambiguïté essentielle constitue un obstacle infranchissable pour le moment par la linguistique informatique, les machines manquant de l'aptitude innée du cerveau humain à déterminer quel est le sens convoqué. Chez les personnages de Lánthimos cependant, ni métaphores ni oxymores, pas même de comparaisons, il n'y a pas de deuxième niveau de lecture ; la faculté du cerveau humain manquante aux machines n'est plus sollicitée. La désambiguïsation du langage rapproche donc, inévitablement, l'humain de la machine.

Autorisons-nous l'audace de commencer par la fin : dans *The Killing of a Sacred Deer*, le personnage principal interprété par Colin Farrell est un homme aux prises avec une situation qui le dépasse et qu'il refuse d'accepter. Le film repose sur la loi du Talion : œil pour œil, dent pour dent, tu as tué un membre de ma famille donc, en toute logique et inévitablement, un être qui t'est cher doit mourir. Et c'est comme ça, rien de plus rien de moins, il s'agit d'une manière comme une autre de rétablir l'ordre bafoué de l'univers ; un passage obligé plutôt qu'une banale affaire de vengeance. La

sérénité de Martin (l'antagoniste), son flegme désintéressé, corroborent l'aspect inéluctable de cette logique cruelle. Car il s'agit bel et bien d'une logique : dans cet univers, la loi du Talion est une loi naturelle, le châtement ne fait que répondre à cette logique et est accepté par l'ensemble des personnages. Seul Steven (Colin Farrell), le bourreau involontaire, nie la situation. Il ne va même pas jusqu'à la refuser activement, non, il demeure dans l'inaction et le déni. La faiblesse de caractère dont il fait preuve et, plus généralement, les rapports de force entre les personnages se reflètent au niveau du langage. Steven parle peu, et lorsqu'il parle il ne partage aucun message : ses phrases sont des sur-verbalisations de réflexions vides, l'expression du cheminement de sa pensée ou la justification d'actes sans intérêt.

« I'd like to ask you a favor. Only if you want to of course. I don't want you to feel pressured or obliged. It just seemed to me like a good idea. So I thought I'd ask. I'd like you to come by my house one day. To meet my wife and children. I think you'll get along great². »

Cet exemple est caractéristique : l'idée qui pourrait tenir en une phrase est hachée en huit courtes propositions aux constructions verbales simples, dénuées de subordination, où les verbes de pensée priment sur le contenu. Ce type de discours empruntant mille détours pour ne (presque) rien dire est le mode d'expression naturel de Steven. Son débit est trop rapide, très articulé, syncopé, monotone malgré la pose d'intonations inattendues sur certaines fins de mots, enthousiastes sans l'être et surtout sans raison. Le langage

2 « J'aimerais te demander une faveur. Seulement si tu es d'accord, bien sûr. Je ne veux pas que tu te sentes obligé. Cela m'a juste semblé être une bonne idée. Alors j'ai pensé que j'allais demander. Je voudrais que tu viennes chez moi un jour. Pour rencontrer ma femme et mes enfants. Je pense que vous vous entendrez très bien. »

de Steven est artificiel, tant au niveau de l'expression que du contenu, ce qui le rapproche de l'Homme-machine précédemment évoqué. Son parler douloureux semble traduire une difficulté plus profonde à penser, à émettre des jugements et à transmettre des émotions. Lâche, dépourvu de conscience ou de morale, il sera finalement incapable de prendre une décision et s'en remettra au hasard.

Face à cet « homme sans qualité », se trouve le personnage du jeune Martin. Mystérieux adolescent qui semble un peu trop intelligent, Martin est taciturne, trop poli. Lui-même ne s'exprime pas dans le plus agréable des anglais mais, contrairement à Steven, son débit est vivant, humain. D'un ton traînant il fait part sans pudeur de détails intimes sur son quotidien, sa mère, sa vision de l'existence, ses peurs, sans qu'on ne lui demande rien (« *The idea of separating dogs fighting scares me*³ »). Steven ne fait qu'approuver d'un ton assuré. Pour Martin, le langage n'est pas un danger, il l'utilise comme il l'entend et exprimer son humanité ne le rend en rien vulnérable, au contraire, cela semble être une façon pour lui de gagner le respect des autres personnages. Martin maîtrise son environnement tout comme le déroulement de l'histoire. C'est lui qui agit, et c'est lui qui parle.

Un épisode central souligne le pouvoir que Yórgos Lánthimos accorde au langage, et en l'occurrence à la verbalisation : un malaise grandissant s'instaure à mesure que Martin s'immisce dans la vie et la famille de Steven, qui sent la menace sous-jacente et tente de la neutraliser en coupant toute communication avec Martin, ce qui n'a pour résultat que d'intensifier le malaise. La tension ne retombera qu'au prix de la verbalisation de la menace, et c'est bien sûr Martin qui s'en chargera, agissant en maître du jeu par le pouvoir que lui confèrent les mots (voir aussi l'épisode où il joue avec les nerfs d'Anna en lui « révélant » que Steven

3 « L'idée de séparer des chiens qui se battent me fait peur. »

flirte avec sa mère). Lánthimos aura annoncé visuellement cette menace par ses angles de vues, en représentant à la fois l'épée de Damoclès suspendue au-dessus des personnages et le harcèlement de Martin : dès les premiers plans, la caméra se place dans le dos de Steven (mais aussi du reste de sa famille) et le filme en plongée durant de longs travellings frontaux, ou lui tourne autour en contre-plongée à partir du dos, se rapprochant de plus en plus de son visage, jusqu'à l'étouffer, adoptant le point de vue d'une présence invisible et malfaisante qui épie ses moindres faits et gestes. Plus tard, c'est par une plongée absolument parallèle au sol que l'on assiste à l'effondrement de son fils dans les couloirs de l'hôpital, comme s'il avait été touché par quelque projectile invisible directement tombé du ciel.

Maintenant que la menace a été exprimée et que l'on connaît l'issue fatidique de l'histoire, le film apparaît moins oppressant ; la peur disparaît au profit d'un désespoir résigné, démontré par le fatalisme des enfants. L'épée de Damoclès désormais matérialisée, on sait qu'elle va tomber, irrémédiablement, on attend juste de voir sur qui. Et l'attente est longue. Comme les protagonistes eux-mêmes, on en vient à souhaiter que ça se termine. Mais celui à qui incombe cette responsabilité demeurera dans le déni jusqu'au dernier moment. Il est par ailleurs intéressant d'évoquer les rapports entre Steven et Anna (Nicole Kidman), qui contrebalancera par sa résilience la passivité de son mari. Anna s'exprime avec un débit bien plus pondéré, elle partage des pensées et des idées d'une voix douce et affirmée. C'est elle qui fait la conversation lors du dîner de médecins, qui vante les mérites de leurs enfants et décide quand la fête est finie, suivie servilement par Steven qui répète ses propos (« *He's got surgery in the morning. He needs to get some sleep.* » « *We've got surgery in the morning⁴.* »).

4 « Il opère demain matin. Il a besoin de dormir un peu. » « Nous opérons demain matin. »

Tous ces détails annoncent le retournement de focalisation du personnage principal ; Steven se révélant aussi inefficace que ses tentatives de communication, Anna tente de prendre les rênes de l'histoire en confrontant verbalement Martin. Lorsque Steven se réveillera de sa torpeur hypocrite et tentera d'influer sur le cours des choses, la manière dont il s'y prendra sera à nouveau révélatrice de son vide ontologique : c'est la violence physique qu'il utilisera comme medium entre lui et Martin, car il se trouve définitivement incapable de le confronter par le langage.

Le langage comme dépositaire du danger

Le personnage de Steven est un disciple aussi exemplaire qu'exemplatif du langage aseptisé. Il ne lutte pas contre cette dépersonnalisation car elle est de son propre fait, elle ne fait que révéler son absence de profondeur : l'aseptisation est sœur de la déshumanisation du sujet. *The Lobster* emprunte les mêmes moyens mais les configure différemment ; là où *The Killing* utilisait le langage comme indicateur de la puissance des personnages, le langage dans *The Lobster* est le même pour tout le monde. Le travail de désambiguïsation des mots n'est ici pas le fait des protagonistes, il ne témoigne pas d'un vide ontologique, mais plutôt d'une forme de lobotomie orchestrée par leur mode de vie, par des instances invisibles qui ne sont jamais évoquées directement. Les personnages de *The Lobster* évoluent dans une société sous l'emprise d'un régime autoritaire, où le célibat est puni par la loi. Placer la vie humaine sous le joug de la dualité d'une façon aussi impérative équivaut à supprimer l'individualité. Toute initiative personnelle est condamnée : un individu isolé n'a pas sa place dans la société et il en sera rejeté, sous la forme d'une transformation en animal. Les pensionnaires de l'hôtel sont animés d'une volonté maniaque de trouver

un partenaire, quel qu'en soit le prix ; obsédés par le détail, certains vont jusqu'à s'infliger des dommages physiques pour correspondre à leur partenaire cible (une inconscience du corps, présente dans l'ensemble des films, qui sera portée à son paroxysme à la conclusion de l'histoire). Cette ardeur n'est pas tant à attribuer au désespoir romantique que cause la perspective de vivre sans amour qu'à la peur viscérale, annihilante, de perdre le peu qui leur permet encore de se définir comme individus, c'est-à-dire leur conscience, proprement humaine, qui disparaîtra sitôt qu'ils seront transformés en animaux.

Cet effacement de l'individualité se traduit dans la langue des personnages, d'une façon similaire à celle observée dans *The Killing* : le débit est rapide et monocorde, haché, on retrouve la même tendance à sur-verbaliser qui participe à l'élimination de toute potentielle ambiguïté de leurs propos. Le langage de cette société autoritaire ne recèle ni tabous ni secrets, on y parle de masturbation avec autant de désinvolture que de la météo, on n'y peut rien transmettre qui touche à la sensibilité. La rébellion trouvera pourtant à s'exprimer, non pas sous la forme des Solitaires, laquelle société alternative est tout aussi dictatoriale que l'officielle, mais sous la forme de la *vision* : dans cette configuration, puisque le danger que représente la libération des sujets ne peut s'exprimer par des mots, il s'exprimera dès lors par des *images*. C'est là toute la maestria de Yórgos Lánthimos qui, non content de démontrer le pouvoir des mots, démontre ici celui des images – les constituants essentiels du cinéma. D'ailleurs, le titre de *Canine* n'apparaît-il pas tout d'abord sous la forme de dessins ? Cette juxtaposition initiale de l'image et du mot démontre que Lánthimos les pose sur un pied d'égalité, et qu'aussi bien l'un que l'autre sont à même de médier la conversation.

À côté de cette démonstration graphique, on retrouve cette même idée dans le scénario : c'est chez les Solitaires que David trouve son « âme sœur », en la personne d'une femme myope (Rachel Weisz) dont on ignore le prénom ; mais, là, c'est l'amour et toute relation physique qui sont proscrits, voire punis par des châtiments corporels cruels (« *the red kiss* », « *the red intercourse* »⁵). David et la femme myope entament une relation aussi passionnée que possible dans un tel environnement. Pour éviter de se faire repérer, mais aussi parce que, de toute façon, le langage ainsi aseptisé ne leur permettrait pas de transmettre de véritables sentiments, ils inventent un nouveau langage, exempt de mots, fait de gestes. Cette forme de communication sollicitant les yeux et non plus la voix est l'expression parfaite du nouveau langage mis au point par Yórgos Lánthimos, qui expose l'échec de la communication telle qu'on la connaît. Les scènes les plus fortes en émotions sont le plus souvent vides de mots. L'aveuglement de la femme myope orchestré par la meneuse des Solitaires montre explicitement que le danger a bel et bien glissé du langage à la vision, et pose l'aveuglement en censure ultime. Ce geste sera cependant récupéré par David en conclusion de l'histoire. Malgré sa violence et son apparente folie, l'acte de s'aveugler n'est donc pas nécessairement à percevoir comme une forme de résignation ou l'expression du désespoir, d'autant qu'il témoigne d'un extrême sang froid : si la première censure leur a permis de développer un nouveau langage, pourquoi pas la deuxième ? Il suffit d'y aller à fond.

Substitution (de mots)

Une légère entorse à la chronologie inversée adoptée jusqu'à présent permettra d'éclaircir le propos, et de

5 « Le baiser rouge », « Le rapport sexuel rouge ».

démontrer par la même occasion l'intrication des cinq films : l'évolution ne s'établit pas tant en ligne droite qu'en circonlocutions, la réflexion de Yórgos Lánthimos est protéiforme, enchevêtrée. Passons donc à *Canine*, qui est un film particulièrement intrigant, récompensé par le prix *Un certain Regard* à Cannes, en 2009. Il se déroule, délicatement, dans une très belle maison avec piscine sous le ciel bleu de la Grèce. Cet environnement solaire ne parvient pourtant pas à camoufler l'ambiance délétère qui enveloppe les personnages. Anonymes, les trois enfants sont identifiés en fonction de leur place dans la fratrie (l'aînée, la cadette, le fils). Ils n'ont jamais quitté la maison et ce n'est pas dans leur intention d'essayer : seul le père y est autorisé, et il est obligé pour ce faire de prendre la voiture, unique moyen de communication avec l'extérieur qui soit suffisamment sûr. La mère ne sort pas non plus mais, contrairement aux enfants, elle existe dans l'espace public de son mari, qui parle d'elle à ses collègues et justifie son absence en prétendant qu'elle se déplace en chaise roulante.

Assignés à résidence par les mensonges de leurs parents, les enfants ont grandi dans un huis-clos, autant physique qu'intellectuel. De la même manière que leur monde physique se limite aux hauts panneaux de bois qui entourent leur maison, leur monde psychologique est lui aussi muré par leurs parents. Ceux-ci leur fournissent un vocabulaire restreint et faussé, via des cassettes audio où la mère passe en revue différents « mots du jour », en leur affectant une signification différente de l'officielle : ainsi, « fusil » devient « un très bel oiseau blanc » et « zombie » une « petite fleur jaune ». Cet usage de la langue, qui fait écho au Cratyle de Platon, démontre, d'une part, son arbitrarité, mais aussi le pouvoir que sa connaissance confère à ceux qui la maîtrisent au point de la modifier. C'est par le langage que les parents asservissent leurs

enfants, en les maintenant dans une situation infantile où ils sont seuls dépositaires du savoir, qu'ils distribuent à leur guise et avec grande parcimonie.

Cette difficulté fondamentale à définir leur environnement est explicitée dès l'introduction : regroupés dans la salle de bain, les enfants cherchent un nom au jeu scabreux qu'ils viennent d'inventer (chacun met un doigt sous l'eau chaude, le gagnant est celui qui le retire en dernier). C'est avec toute la bonne volonté du monde qu'ils cherchent, mais ils ne trouvent pas. Ils sont dans l'incapacité totale d'inventer un mot ou de convoquer du vocabulaire existant qui pourrait satisfaire leur besoin de nomenclature. Le langage est leur plus grande difficulté, le plus grand danger auquel ils sont confrontés, car il fait obstacle entre eux et un monde qu'ils ne peuvent pas apprivoiser, par conséquent ni intégrer ni quitter.

Ce n'est pas un hasard si le film s'intitule *Canine*, qui se traduit *dogtooth* en anglais, car le parallèle avec le chien y est omniprésent : serviles, enthousiastes, obéissants, les chiens sont d'éternels enfants facilement impressionnables. De plus, ils ne parlent pas... Le rapport au monde des trois enfants pourrait ainsi se situer entre le chien et l'humain, ce qui est évoqué dans un épisode où le père les enjoint à se comporter en chiens, c'est-à-dire à aboyer et à se mettre à quatre pattes sur le sol, de manière à effrayer les bêtes démoniaques que sont les chats. Il est en tout cas certain que ces enfants n'ont pas dépassé le stade primaire que constitue la station évocatrice « à quatre pattes ». Remarquons également qu'il ne s'agit pas de la seule occurrence où Yórgos Lánthimos établit un lien entre les personnages et les chiens, qui se trouvent être l'animal de réincarnation le plus plébiscité dans *The Lobster*. Ce qui pouvait passer pour la simple expression d'un manque d'originalité devient significatif en regard de *Canine* ; une société canine, dans

l'idée, n'est-elle pas une société de sujets serviles et muets⁶ ?

L'emprise que les parents exercent sur les enfants tient donc à cela : au langage, qui représente explicitement un moyen de pression (pouvoir) autant qu'un moyen de libération (danger). La libération s'effectue à nouveau par le verbe, mais aussi par la violence ; c'est au travers de cassettes vidéos soutirées à une personne extérieure (Christina, la seule à jouir du luxe d'un prénom) au terme d'un troc sexuel que l'aînée apprend de nouveaux mots, et se décerne un prénom. À partir de là, elle contestera graduellement l'autorité de ses parents jusqu'à fuir sa prison ensoleillée. Cette prise de conscience ne l'amènera cependant pas à remettre en cause les règles fondamentales qui ont régi sa vie jusqu'alors : elle provoquera la chute de l'une de ses canines en se mutilant froidement le visage à coups d'haltères, et utilisera la voiture pour sortir.

Canine est une démonstration visuelle de la barrière invisible que constitue le langage : les panneaux de bois et l'assignation à résidence ne sont que les trouvailles de Yórgos Lánthimos pour matérialiser cette barrière, pour la doubler concrètement. La conclusion du film démontrera d'ailleurs la supériorité de la barrière du langage sur la barrière physique : l'aînée a beau s'échapper des murs par le courage qui lui fournissent les nouveaux mots, elle n'accédera pas pour autant à la liberté, car elle n'est pas suffisamment armée (de mots) pour affronter le monde extérieur.

Substitution (d'individus)

L'effacement de l'individualité par le verbe est également le sujet de *Alps*, où ce processus passe par l'emprunt

⁶ Pour nuancer cette idée quelque peu réductrice, je renvoie à l'excellent essai de Mark Alizart paru dernièrement dans la collection Perspectives Critiques des éditions PUF, *Chiens*.

de mots – et l’emprunt de *morts*. À la substitution des mots succède celle des gens, et inversement. Les morts deviennent des rôles, et leurs mots des répliques de théâtre, que les acteurs répètent inlassablement et dont la justesse d’interprétation s’évalue selon des critères approximatifs. Ces acteurs sont bénévoles, anonymes, procèdent en toute illégalité et semblent dévoués corps et âme à cette cause étrange. Le motif de la substitution est omniprésent et, ce, dès le titre : « Alps » car « les montages des Alpes ne peuvent être remplacées par aucune autre montagne », alors que les Alpes, elles, pourraient remplacer n’importe quelle autre montagne. L’apparition du titre à l’image annonce également le sujet du film, la déconstruction : sur un fond noir, les lettres blanches apparaissent l’une après l’autre, chacune remplaçant la précédente, qui disparaît dans le néant.

Le langage y est moins ouvertement inopérant, mais tout aussi vide. Hormis les scènes de jeu où les acteurs interprètent les morts et parlent à (ce qu’ils estiment être) leur manière, le seul *contenu* langagier se résume à la question « quel est ton/son acteur préféré ? », qu’ils posent à n’en plus pouvoir, et aux altercations de la danseuse avec son professeur – encore que ces scènes d’une grande violence verbale sont énoncées sur un ton monocorde, et sans élever la voix. On retrouve la sur-verbalisation présente dans *The Killing*, la même expression inutile du cheminement d’une pensée négligeable. Le propos du film est si bien distillé qu’il figure dans les échanges les plus anodins (constitutifs du film) :

— Je peux utiliser ta tasse ? Juste pour aujourd’hui, j’amènerai la mienne demain.

— A quoi ressemble la tienne ? Je demande au cas où une autre ressemblerait à ça et il y aurait un mélange.

— Bleue avec une inscription rouge.

- Qu'est-ce que ça dit ?
- « Los Angeles ».
- Non, il n'y en a aucune autre comme ça.

Il est question d'échange, de substitut et de singularité, et cette tasse a plus de personnalité que les protagonistes car elle est unique, elle ne se substitue à rien d'autre.

Alps donne à voir la déconstruction progressive de « L'infirmière » ou « Monte Rosa » (chaque membre de la troupe porte le nom d'une montagne formant la chaîne des Alpes), qui n'a pratiquement rien d'autre dans sa vie que ce « jeu », si ce n'est son travail et son père, avec lequel elle ne parvient d'ailleurs pas à communiquer – leur décalage est exprimé dès leur premier échange : « Tu es en retard. / Il est 9h55. / Il est 10h10. ». La déconstruction de l'individu suit le même processus que celle du rôle : comme dans *The Lobster*, les êtres sont réduits à des détails insignifiants, tels que la myopie dans *The Lobster*, qui devient soudain une raison suffisante pour rester ensemble jusqu'à la mort, ou encore le port de lunettes, qui rend crédible une interprétation n'ayant pourtant rien de transcendant dans *Alps*. Yórgos Lánthimos annonce dès le départ cette perte d'identité en ne nommant aucun de ses personnages, caractéristique qui vaut pour tous ses films jusqu'à *The Lobster*, où seul le personnage principal est nommé. Il charge ses plans de cet anonymat : dans *Alps* en particulier, mais aussi dans *Kinetta*, l'image présentant des personnages est le plus souvent aux 3/4 floue, le sujet net s'y présente de dos ou de 3/4. Preuve supplémentaire qu'ils n'existent pas vraiment : on ne les désigne pas et on ne les voit (presque) pas.

Monte Rosa a tendance à remplacer des morts auxquels les proches ont des choses à reprocher, et rejoue ainsi des scènes de dispute, de confrontation. C'est probablement pour

cette raison qu'elle s'accroche avec autant d'acharnement au « personnage » de la jeune fille parfaite, décédée des suites d'un accident de voiture, et à sa vie idéale, si différente de la sienne. En essayant de remplir sa vie de celles des autres, elle ne s'éloigne que plus vite de ce qui fait son identité et, lorsqu'on lui retirera ce rôle, il ne restera plus rien d'elle-même. En désespoir de cause, elle tentera de se substituer à sa mère morte – se substituant du même coup à Œdipe, dans un rappel de la mythologie toujours présente en toile de fond. Comme l'annonçait d'emblée son anonymat, l'infirmière n'est personne, elle n'est même plus « L'infirmière » ni « Monte Rosa ». À l'image du titre, le sort qui attend l'individu profanateur, celui qui déconstruit son identité en la remplaçant par des bouts d'autres personnes, est de disparaître.

(Dé)construction identitaire

Évoquons enfin *Kinetta*, le premier long métrage de Lánthimos. C'est bien simple, on n'y parle pas. Il faut attendre 39 minutes pour obtenir un ersatz de dialogue, qui n'a bien sûr aucun fond. Avant cela, il y a bien des mots, mais pas des mots échangés, des mots presque criés qui décrivent une scène jouée simultanément par le crieur et une jeune femme tandis qu'un homme muni d'une caméra leur tourne autour. Ces monologues descriptifs sont le principal contenu sonore du film, ce qui n'empêche pas que l'on assiste à une courte scène dialoguée significative : un homme demande à une femme de lui traduire des mots du russe au grec. Loin de l'échange d'idées, c'est l'arbitrarité du langage qui est en jeu, l'absurdité de désigner de différentes manières une même réalité, qui fait écho de manière frappante à *Canine*. Cette scène et beaucoup d'autres éléments sont annonceurs des films que nous venons de traverser, on y retrouve le même type de logique inversée, l'absence de

sentiments véritables entre les personnages, leurs réactions dépourvues d'humanité et un environnement malsain où les gens ne sont réunis que par dépit.

Le seul écart notable entre *Kinetta* et les autres films réside dans l'image : contrairement aux films suivants qui préfèrent une esthétique de la netteté et de la fixité (HQ, caméra sur pied, travellings sur rails), *Kinetta* montre une image erratique, produite par une caméra tenue à l'épaule, éreintante pour les yeux et produisant une distance supplémentaire entre le spectateur et les personnages. Cette différence de dispositif fait écho au nihilisme manifeste du film : comme dans *Canine*, *Alps* et *The Lobster*, les protagonistes n'ont pas de prénoms, mais cela va même plus loin car, à *Kinetta*, ils n'ont pas d'identité. Les caractéristiques du lieu de l'action déteignent sur ses occupants : lieu de passage, un hôtel est une maison qui a raté sa vocation, une chambre sans authenticité, où rien n'est original, rien n'a de personnalité. Les personnages sont aussi évanescents que le paysage. La jeune femme en particulier ne semble exister que pour le film bizarre qui leur fournit à chacun le moyen de devenir visibles ; elle vit dans l'hôtel, où elle dort de jour dans une chambre vide, ou de nuit sur les chemises de la blanchisserie. Aucune place ne lui est allouée pour exister.

Cette absence ontologique va de pair avec une formidable inconscience du corps : la jeune femme se blesse à chaque répétition, de plus en plus gravement. Personne ne semble vraiment s'en tracasser, elle-même moins que les autres, et cette indifférence mènera à sa conclusion quasi-logique dans un tel univers : le suicide (tenté), acte ultime d'abandon du corps. Cette inconscience tenant du mépris est partagée par le jeune homme qui, avant de secourir la femme inconsciente, prend le temps de la photographier, rejouant la scène d'ouverture où il photographie calmement la victime d'un crash dont il semble fraîchement rescapé.

Ceci participe d'une logique commune à l'ensemble des personnages de Lánthimos. À différents degrés, aucun ne montre de respect pour la mort (et donc pour la vie, ce dont témoigne leur sexualité fondamentalement dysfonctionnelle) : à voir dans *Alps*, lorsque l'infirmière informe les parents du décès de leur fille et leur propose en bloc de « se substituer à elle », ajoutant que les quatre premières visites sont gratuites (à ses compagnons de troupe elle annonce que la fille est hors de danger, et ceux-ci répondent que c'est une honte). Comme dans *Kinetta*, on y observe une belle scène de suicide raté, mais aussi des menaces d'atteinte au corps très crues et une fin de contrat sanglante. *The Lobster* donne le ton en s'ouvrant sur un meurtre. Les pensionnaires de l'hôtel font la chasse au Solitaire, que certains meurtrissent de façon barbare, et l'on a déjà parlé de l'acte terrible de David qui se crève les yeux ; le mépris du corps n'est pas loin de son paroxysme. *Canine* livre tout autant son lot de sang, ne serait-ce que par le meurtre d'un chat au taille-haie ou le lynchage de Christina à l'aide d'un lecteur de cassettes vidéo, voire encore le jeu morbide des deux filles, où la gagnante est la première à se réveiller après avoir testé des anesthésiants. *The Killing* parle pour lui-même.

Toute cette violence n'est pas gratuite. Elle est glaçante, mais elle est le fait de la perte d'identité des personnages, conséquence directe ou développement parallèle de l'aseptisation de leur langage. Personnage et langage sont conçus conjointement, l'évolution de l'un détermine celle de l'autre.

Le premier film de Lánthimos est le noyau de sa filmographie : il contient en germe tous les éléments qui formeront l'univers étrange où la communication ne passe

plus par les canaux habituels. À partir de *Kinetta*, il déploiera son nihilisme premier tout en en conservant les fondements. De personnages sans identité, on passe à des personnages anonymes, pour en arriver à *The Killing* où c'est justement la question de l'identité qui régit le film (*qui va mourir ?*). Le langage évolue en même temps que les personnages, il s'adapte aux circonstances et est tour à tour une arme et une faiblesse. Les cinq films sont réunis par ce même motif de la communication ; séparés, ils disent des choses différentes, mais ils œuvrent *ensemble* à l'élaboration d'un nouveau langage, soutenu par le recours à la mythologie. Chaque conclusion semble tellement inéluctable qu'elle réverbère des allures de prophétie, signifiant de la sorte combien les thèmes traités sont intemporels.

Yórgos Lánthimos est un cinéaste important, mêlant recherches linguistique et esthétique. Son travail est une construction sur le long terme, un cycle de Tragédies contemporaines qui se font le miroir de l'évolution d'une pensée proprement linguistique. C'est tout l'intérêt d'étudier un tel cinéaste au travers de l'ensemble de sa filmographie, on y repère des motifs, qui parfois s'avèrent dessiner une tapisserie entière. Ces cinq films, très beaux et très intéressants, incitent autant à la réflexion qu'à la contemplation ; un sixième est annoncé pour 2018. *The Favourite* continuera-t-il ce cycle du langage ou sonnera-t-il l'heure d'un nouveau départ ?

Quoi qu'il en soit, il faudra aller le voir. Et l'écouter.