



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

36 | 2023

Collectionner le vivant

La fin des corps. Notes sur les apocalypses silencieuses de Jean-Luc Godard et d'Ernesto De Martino

Notes on the silent apocalypses of Jean-Luc Godard and Ernesto De Martino

Nicola Martellozzo

Traducteur : Giordana Charuty



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/gradhiva/7509>

DOI : [10.4000/gradhiva.7509](https://doi.org/10.4000/gradhiva.7509)

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2023

Pagination : 150-170

ISBN : 978-2-35744-155-2

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Nicola Martellozzo, « La fin des corps. Notes sur les apocalypses silencieuses de Jean-Luc Godard et d'Ernesto De Martino », *Gradhiva* [En ligne], 36 | 2023, mis en ligne le 01 novembre 2023, consulté le 03 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/7509> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.7509>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.



La fin des corps
*Notes sur
les apocalypses
silencieuses de
Jean-Luc Godard
et d'Ernesto
De Martino*

Mots clefs:
apocalypse, menace nucléaire,
Le Nouveau Monde, traumatisme culturel,
présence en crise

Nicola
Martellozzo

Cet article se propose d'analyser comme une forme d'apocalypse « silencieuse » le court-métrage *Le Nouveau Monde* de Jean-Luc Godard, en s'appuyant sur la lecture que fait Ernesto De Martino de la menace nucléaire et des imaginaires de la fin du monde. *Le Nouveau Monde* décrit l'inquiétant changement anthropologique provoqué par une explosion atomique au-dessus Paris, qui laisse les corps inchangés. Godard s'inspire de l'imagerie apocalyptique contemporaine de la crise de Cuba pour penser les transformations sociales de l'après-guerre, générées par l'incorporation d'un traumatisme culturel. L'analyse du film utilise la notion de « présence en crise », conceptualisée par De Martino, pour mettre en évidence la condition paradoxale des corps qui survivent à la fin du monde : la métamorphose de l'horizon historico-culturel est vécue comme l'intrusion au sein de la personne d'une altérité radicale.

«Et maintenant une bonne nouvelle: tout fait espérer que rien n'est changé...»

(Godard 1962)

RACONTER LA FIN DU MONDE¹

L'apocalypse est par définition un dévoilement, une révélation sur la fin du monde. Chaque apocalypse s'inscrit dans une temporalité différée, constamment reportée, et par là même imaginée avant d'être vécue. Le modèle chrétien par excellence a pour cadre l'île de Patmos, où l'apôtre Jean a la révélation d'événements futurs, mais chaque société a élaboré ses propres récits sur la fin du monde: dans le vaste répertoire des apocalypses on peut rencontrer des catastrophes cosmiques, des métamorphoses des formes de vie, des régénérations, d'éternelles répétitions, des révolutions d'ordre naturel et social qui ne coïncident pas nécessairement avec la fin de l'existence.

Toutefois il existe aussi des apocalypses silencieuses, imperceptibles, et pourtant capables de détruire la société humaine dans son ensemble. Dans cet article nous considérerons précisément cette modalité « discrète » de la fin, telle que la donne à voir le cinéaste Jean-Luc Godard dans son court-métrage *Le Nouveau Monde* (1962). Le choix d'analyser ce film vient d'un double intérêt: un intérêt académique, en tant qu'anthropologue culturel, pour les imaginaires sociaux, et en particulier pour ceux de la fin du monde; un intérêt plus personnel pour le cinéma européen de l'après-Deuxième Guerre mondiale, notamment celui de Pier Paolo Pasolini (Martellozzo 2019). Comme nous le verrons, le film de Godard fait partie d'un projet de plus grande ampleur qui, outre Pasolini, réunit Roberto Rossellini et Ugo Gregoretti. Le court-métrage du cinéaste français renvoie à un vaste imaginaire qui comprend des visions et des évocations apocalyptiques du passé aussi bien que les tensions et les nouvelles

peurs de l'ère atomique. Ce n'est pas un hasard si l'année 1962 est celle de la crise de Cuba qui fit de la guerre nucléaire une menace dramatiquement réelle. Proposer une lecture anthropologique de *Nouveau Monde* est d'autant plus pertinent que Godard lui-même portait un grand intérêt à cette discipline qui a influencé les premières années de sa carrière. Le cinéaste français se familiarisa avec l'anthropologie grâce à Théodore Monod, explorateur et naturaliste proche de l'Institut d'ethnologie de l'université de Paris. En 1949, Godard s'inscrit en anthropologie à la Sorbonne mais, fasciné désormais par le cinéma, il ne suivit que quelques cours, dont une conférence de Claude Lévi-Strauss qui venait de publier *Les Structures élémentaires de la parenté* (MacCabe 2003: 36-39)². Ce n'est pas un hasard si Godard connaît et apprécie la production de Jean Rouch, le premier professionnel à temps plein du cinéma ethnographique français. Comme le souligne Rita Cedrini, «la nouvelle technique du son synchrone et l'entrée du cinéaste dans le champ de la caméra – deux partis pris adoptés par Jean Rouch – auront une profonde influence sur Truffaut et Godard» (Cedrini 1990: 53-54). Cette familiarisation précoce du cinéaste à l'anthropologie révèle son profond intérêt pour l'homme et les processus qui gouvernent la culture; elle lui fournit une grille pour interpréter les transformations sociales du second après-guerre: par exemple, la General Motors ou la Coca-Cola sont considérées par Godard comme de modernes «totems» (Godard 1998: 290). Mais c'est dans *Le Nouveau Monde* qu'à notre avis ce «regard sociologique» s'impose tout particulièrement comme forme spécifique d'enquête sur les changements de l'être humain.

1. Il nous paraît opportun d'avertir le lecteur qu'une première version de cet article a été achevée en janvier 2020, peu de temps avant que n'éclate en Italie comme dans le reste du monde la pandémie de Covid-19. Nous aurions pu facilement trouver des correspondances entre la menace silencieuse évoquée par Godard et les conditions dramatiques que nous avons vécues durant ces deux dernières années. Cependant, un tel réajustement paraissant excessivement forcé, nous avons conservé notre propos initial. Par ailleurs, le lecteur trouvera sans doute facilement dans *Le Nouveau Monde* des analogies avec l'expérience collective de la pandémie.

2. En 1949, Lévi-Strauss est directeur d'études d'une chaire «Civilisations primitives» à la toute nouvelle VI^e section de l'École pratique des hautes études, «sciences économiques et sociales», créée en novembre 1947. Il en restera directeur d'études cumulant lorsqu'il est nommé, en 1951, directeur d'études titulaire à la V^e section, «sciences religieuses». Cette VI^e section sera transformée, en 1975, en établissement universitaire autonome: l'EHESS (NDT).

3. La première édition de cette étude (1958) est parue sous le titre: *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*; la seconde édition (1975) a été publiée sous le titre: *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (NDT).

4. Le terme «psychopathologique» fait partie du lexique démartinien, et nous avons choisi de l'employer en ce sens «historique» dans cet article. La documentation psychopathologique représente une constante dans l'anthropologie démartinienne, liée à l'intérêt pour l'œuvre de Pierre Janet et à l'influence de Vittorio Macchioro (Nigro 2016). Le «vécu psychopathologique» ne se réduit pas à une simple classification des différents types de pathologies mentales, mais est toujours rattaché aux horizons culturels de référence; sous cet aspect, l'apport le plus évident est celui de Bruno Callieri et de Karl Jaspers, auxquels De Martino se réfère souvent dans *La Fin du monde*.

(Note de la page 153)

5. Guido Morselli (Bologne, 1912-1973) est un écrivain intempestif, qui n'a jamais trouvé d'éditeur de son vivant. De 1947 à 1973, toute l'édition italienne – dont Italo Calvino chez Einaudi ou Carlo Fruttero chez Mondadori – refuse la publication de textes stupéfiants, tels que *Le Communiste* (sur le parcours conflictuel d'un militant), *Rome sans pape* (anticipation satyrique de l'avenir de l'État pontifical) ou *Le Passé à venir* (une contre-histoire de l'après-Première Guerre mondiale), qui ne paraîtront qu'en 1977 aux éditions Adelphi en Italie, puis en France chez Gallimard et L'Âge d'homme. Il se suicide la nuit du 31 juillet 1973, après avoir à nouveau reçu les premiers refus d'un récit fantastique et métaphysique, *Dissipatio H. G.* Depuis la fin des années 1950, l'écrivain «entre parenthèses» avait transformé sa non-reconnaissance par le monde des lettres en solitude aristocratique, dans les Préalpes lombardes où il professait un antimodernisme libertaire et écologique, contre l'Italie du boom économique. En Italie, toute son œuvre est éditée chez Adelphi. La nouvelle traduction française de *Dissipatio H. G.*, en 2022, a été saluée par la critique (NDT).

Parler d'apocalypse conduit inévitablement à affronter les réflexions d'Ernesto De Martino, l'anthropologue italien qui s'est le plus occupé de la manière dont les sociétés humaines imaginent leur propre fin. *La Fin du monde* (1977), entreprise monumentale que De Martino a laissée inachevée à sa mort, a été récemment redécouverte grâce à une nouvelle édition critique (2016) qui en a confirmé l'importance pour la recherche. Un aspect nettement moins connu est son intérêt pour le cinéma (Charuty 2010; Lasagni 2022), soit comme instrument de recherche, soit comme forme artistique; deux aspects qui sont, d'ailleurs, étroitement liés dans le mouvement néoréaliste, né d'une «poétique des restes» et appelé à enquêter sur des dimensions jusqu'alors marginales et oubliées de la réalité sociale italienne (Cedrini 1990: 61-68). Bien qu'il ne soit ni cinéaste ni critique de cinéma, De Martino suit en spectateur passionné les évolutions du cinéma italien:

Pour ma part, je considère la tendance réaliste dans le cinéma moderne comme un des aspects les plus intéressants de la passion dominante de notre époque, c'est-à-dire la passion pour un humanisme plus large et plus profond, qui intègre en priorité dans son travail de compréhension le monde des opprimés, les couches subalternes ou instrumentalisées de notre société, ou, comme le dit Zavattini, le monde des pauvres. Le cinéma réaliste est un commentaire lyrique sous forme de séquences visuelles (et non l'expression directe d'une propagande) de ce ferment actuel de notre vie culturelle.

(De Martino 1952: 184)

La limite de cet humanisme réside dans l'incapacité des cinéastes de pénétrer dans cette idéologie populaire faite de magie, d'incantations et de moments d'irrationalité qui s'oppose, de l'intérieur, à la culture nationale italienne des années 1950; au contraire, dans son œuvre ethnographique consacrée au Mezzogiorno, De Martino soulignera justement cette dimension problématique. Un des aspects les plus novateurs des expéditions conduites entre 1952 et 1956 – destinées à converger dans *Mort et pleurs rituels dans le monde antique* (1958³) – est l'usage des moyens audiovisuels: les enregistrements de Diego Carpitella, les photographies d'Arturo Zavattini et de Franco Pinna, l'usage de la caméra permettent de fixer les formes culturelles du deuil en Lucanie avec une richesse inédite (Gallini 1981). Sans oublier l'expertise scientifique dont ont bénéficié des cinéastes comme Luigi Di Gianni, Michele Gandin, Lino Del Frà et Gianfranco Mingozzi (Lasagni 2022: 101-108). À bon droit, on peut affirmer que «c'est avec De Martino que le film devient le document visuel d'une autre réalité sociale, d'un univers d'une extrême complexité [...] aux composantes difficiles à interpréter» (Cedrini 1990: 63). Les enquêtes sur le deuil et sur le tarentisme montrent comment l'ethnologue italien ne considère pas seulement

les grandes apocalypses culturelles, où des sociétés entières imaginent (et vivent) leur propre fin, mais se concentre aussi sur la dimension personnelle, où le monde en crise s'actualise comme crise de l'individu, à travers des expériences définies comme «apocalypses psychopathologiques». *La Fin du monde* affronte la tension entre ces deux modalités pour s'efforcer de mettre en évidence l'articulation entre la dimension du vécu individuel et le contexte historico-culturel.

Bien qu'un chercheur comme Giovanni Jervis – qui fut un collaborateur de De Martino – considère la fracture entre ces deux registres comme insurmontable (Jervis 2005: 46), les apocalypses culturelles et psychopathologiques partagent divers traits, en premier lieu le fait qu'elles impliquent la corporéité des sujets. Ce n'est pas une banalité que d'affirmer que ce sont les personnes, avec leur propre corps, qui font l'expérience et imaginent la fin du monde, et que les corps sont au centre de ces représentations quand ils ne sont pas au centre des événements eux-mêmes. La perspective psychopathologique⁴ n'implique pas tant une dimension plus profonde ou plus cachée de la crise qu'un recentrage de l'attention sur la personne singulière.

Chaque apocalypse a sa propre portée, en tant que fin d'un monde. Bien sûr, la menace écologique actuelle préfigure une crise bien plus grave, qui englobera l'humanité tout entière, mais elle représente encore une destruction partielle de l'homme et de toutes les espèces qui seront frappées d'extinction avec lui. Pour définir l'apocalypse psychopathologique, De Martino rassemble les précieux témoignages de sujets qui doivent affronter un paradoxe existentiel: leur monde est détruit, la catastrophe est advenue, mais eux existent encore en tant que corps. De là naît le sens d'étrangeté envers ce donné qu'est leur corps, devenu incapable d'assurer l'interface avec un monde éprouvé comme une machine d'instincts et de besoins aveugles. En général, les patients traduisent leur état de crise par un sentiment de détachement, de mécanicité, de fiction mais ils insistent, de manière spécifique, sur le vécu paradoxal de leur propre corporéité. Le sentiment d'une présence-absence ne caractérise pas seulement cette forme psychopathologique de fin du monde, on peut le retrouver dans toute représentation apocalyptique où le corps est protagoniste de la crise sur le mode, tour à tour, d'une présence, d'une transformation, d'une disparition. Cette centralité est particulièrement évidente en Occident, où les récits apocalyptiques ont été modelés – et demeurent influencés – par l'imaginaire chrétien de la résurrection.

Dans le Moyen Âge latin, le corps du saint chrétien assume un rôle social central, en étant exposé, conservé ou réparti entre les fidèles, sous forme de relique (Brown 1981). La condition du saint, doté de qualités thaumaturgiques et miraculeuses qui le rendent incorruptible, résistant à la mort, anticipe le corps de la résurrection. Quelques légendes poussent ces traits à l'extrême, en évoquant des saints qui demeurent cachés dans l'attente de l'apocalypse, comme les Sept Dormants d'Éphèse. Comme le souligne De Martino, l'Église doit affronter une apocalypse continûment différée, l'attente d'un nouveau monde, et en même temps la gestion temporelle de cette existence



Fig. 1 «Les Sept Dormants d'Ephèse» d'après l'ouvrage de Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, 1261-1266. Xylographie du xvi^e siècle. Fototeca Gilardi / Bridgeman Images.

historique provisoire. Les imaginaires de la fin offrent pour cela un écran sur lequel la société chrétienne peut se représenter elle-même, avec ses propres pratiques et son propre credo. Dans le christianisme, chaque résurrection est garantie par la résurrection originaire, accomplie par le Christ après sa mort. La condition des corps ressuscités est liée à celle du Sauveur: son corps est en transformation, il meurt sur la croix, disparaît dans le sépulcre, et réparaît transfiguré comme anticipation et promesse pour les croyants (Seim et Økland 2009). Dans cet imaginaire nous retrouvons ce paradoxe de présence et d'absence que nous avons souligné, mais il existe aussi des récits apocalyptiques qui insistent sur la métamorphose des corps ou sur leur entière absence.

L'un des plus originaux est celui de l'écrivain italien Guido Morselli. Dans *Dissipatio H.G.*, publié à titre posthume (Morselli 1977), l'auteur décrit avec lucidité les répercussions et les changements vécus par un homme resté seul au monde⁵. Écrite quelques mois avant son suicide, l'œuvre possède des caractères tragiquement autobiographiques. Le protagoniste planifie sa propre mort dans une grotte en montagne, mais après y avoir renoncé il s'aperçoit que tous les êtres humains ont disparu à l'improviste. Des accidents de voiture, des appareils électrodomestiques en marche, des empreintes dans les lits sont les traces de cette

disparition extraordinaire, qui concerne seulement le genre humain. Les plantes et les animaux sont à leur place, de même que les édifices et les machines ne montrent aucun signe de dégradation.

L'humanité s'est dissoute, simplement et inexplicablement: le protagoniste, qui entendait se suicider, se trouve paradoxalement être maintenant le dernier homme vivant, le seul à être épargné par cette dissolution. L'option du suicide perd son sens, comme la peur même, étant donné que le contexte social qui la motivait s'est dissous. En échappant à la fin collective du monde il se retrouve unique témoin et acteur d'un scénario post-apocalyptique, résultat d'une catastrophe silencieuse dont l'évidence réside justement, comme les corps disparus, dans son absence.

L'absence des corps nie toute possibilité de contact et de présence directe, toute possibilité de compréhension de la catastrophe, dont elle délègue la responsabilité au seul témoin survivant.

Je suis le Successeur. Il y avait l'humanité, à présent il y a moi. L'épilogue s'incarne en moi. Je marque la fin des générations. J'étais le but, la destination, le terme ultime. [...] Le sommet renversé, c'est moi⁶.

(Morselli 2022 [1977]: 95)

6. Il s'agit du sommet d'un triangle dont le dessin est inséré dans le texte, avec sa projection en pointillé (NDT).





Fig. 2
Photographie de plateau du film *Je suis une légende*,
de Ubaldo Ragona et Sidney Salkow, avec
Vincent Price, 1964 © Associated Producers /
Produzioni La Regina / American International Pictures
/ Diltz / Bridgeman Images.



Fig. 3

Photographie de plateau du film *La Nuit des morts-vivants* de George A. Romero, 1968. Bridgeman Images.

Perdu dans des réflexions solipsistes, le protagoniste cherche à donner une signification à sa situation exceptionnelle. Comme dans tous les *last man novels*, il ne suffit pas d'être un survivant: il faut savoir si l'on est rejeté ou élu. Dans toute apocalypse figurent toujours les élus, des personnes épargnées par le désastre qui héritent du monde après sa fin; dans le christianisme, ce sont les croyants qui ressusciteront pour vivre éternellement dans un monde renouvelé.

Si l'absence des corps dans *Dissipatio H.G.* est particulièrement inquiétante par ses implications eschatologiques, ne l'est pas moins leur présence dans d'autres scénarios. L'effondrement du monde provoqué par une humanité horriblement transformée et la lutte pour la survie d'un groupe de rescapés sont les thèmes qui distinguent le genre cinématographique de l'horreur apocalyptique. Un des meilleurs exemples en est *Le Dernier Homme de la terre* (Ragona 1964), une production italo-américaine qui transpose le fameux roman *I Am Legend* de Matheson (1954). Réalisé à peu d'années de distance et toujours inspiré par le roman de Matheson, *La Nuit des morts-vivants* (1968) inaugure la trilogie des morts-vivants de George Romero, où les cadavres reviennent à la vie en zombies. Ces films représentent des prototypes du genre, qui mettent au centre la menace des corps transformés en non-morts. L'apocalypse n'est pas vue comme une catastrophe naturelle ou divine, elle est provoquée par la métamorphose monstrueuse qui contamine chaque corps, en produisant une contre-humanité. Si dans le roman de Morselli le protagoniste prend acte de l'absence des corps, ici au contraire les survivants affrontent une présence excessive, dangereuse, qui subvertit l'ordre humain.

De Martino a souligné comment dans les imaginaires apocalyptiques était à l'œuvre un travestissement mythique pour atténuer l'historicité d'un éventuel futur menaçant, en le différant (De Martino 2016: 125). Tout phénomène de transformation culturelle a besoin d'être masqué pour être accepté et réaliser un changement dans la société, même dans le matérialisme historique (De Martino 2016: 355). De la même manière, le cinéma d'horreur apocalyptique emploie un travestissement déshistoricisant pour adresser ses propres critiques à la société moderne. La révélation menaçante dans ces récits est qu'«il faut lire les conduites carnivores comme une métaphore du besoin insatiable de l'humanité de consommer des ressources» (Soles 2014: 532-533). La transformation des corps regarde les coordonnées du *biòs* humain, l'assimilation à un nouvel ordre qui se substitue violemment au vieux, en le cannibalisant. De fait, ces films proposent soit une narration visionnaire de la fin, soit une narration critique du présent.

Jusqu'ici nous avons rapidement considéré trois transformations différentes des corps apocalyptiques: ressuscités, absents, déshumanisés. Que se passe-t-il, en revanche, lorsque arrive la fin du monde mais que les corps demeurent inchangés? *Le Nouveau Monde* de Jean-Luc Godard nous présente justement ce dernier scénario. Bien qu'il ne compte pas parmi les films les plus importants ou les plus fameux du cinéaste

français, le court-métrage de 1962 se prête particulièrement à une confrontation avec l'analyse de De Martino. Godard propose une apocalypse discrète, où tout – ou presque – reste inaltéré. Les corps ne meurent pas, ne se transforment ni ne disparaissent: ils continuent à exister semblables à eux-mêmes, indifférents en apparence au trauma de la fin. Ce n'est pas la catastrophe atomique, mais une crise plus imperceptible, enracinée dans le psychopathologique, qui inaugure un nouveau monde.

LE NOUVEAU MONDE DE GODARD

Ce récit décrit les conséquences, ab-surdes et imprévisibles, d'un futur atomique qui a peut-être déjà commencé. En voici les possibles effets, dont nous pourrions être atteints sans que personne ne s'en rende compte. Les terribles explosions pourront insidieusement transformer les hommes et, d'un moment à l'autre, nous contaminer nous aussi. Ce seront de petits et légers changements qui nous détruiront imperceptiblement.

(Godard 1962)

C'est sur ce commentaire que s'ouvre le court-métrage de Godard, le second des quatre films qui composent *Ro.Go.Pa.G.* Rossellini, Pasolini et Gregoretti y contribuèrent avec des courts-métrages assez différents, mais tous liés au thème choisi par le producteur Alfredo Bini, explicité dans le titre du projet cinématographique: «Lavons-nous le cerveau». À sa sortie, le film a eu des problèmes judiciaires qui en ont retardé la diffusion en France. Pour son court-métrage *La Ricotta*, Pier Paolo Pasolini a été accusé d'outrage à la religion, et le film tout entier a été censuré. Le court-métrage de Godard n'a été projeté en France qu'en 1980, même si, entretemps, le cinéaste en avait repris diverses thématiques dans *Alphaville* (1965).

En un mot, *Le Nouveau Monde* est le récit *a posteriori* d'un homme (Jean-Marc Bory), à la fois personnage et narrateur, qui affronte les conséquences sociales et personnelles d'une explosion atomique au-dessus de Paris. L'autre protagoniste est Alexandra (Alexandra Stewart), avec laquelle l'homme entretient depuis quelques mois une liaison. Un matin, après un sommeil de plusieurs jours, le protagoniste apprend qu'une bombe nucléaire a explosé sur la capitale, mais à première vue rien ne semble avoir changé. Les premiers soupçons naissent lorsque Alexandra n'est pas au rendez-vous, elle est allée à la piscine où elle embrasse mécaniquement un inconnu. L'homme tente de comprendre les raisons de ce geste, mais le dialogue avec Alexandra devient toujours plus absurde et incompréhensible: elle répond de manière incohérente, avec de fréquents néologismes («moi je t'ex-aime»). Le jour suivant, le protagoniste s'aperçoit que c'est toute la ville qui est changée: les personnes exécutent des gestes irrationnels, avalent des pilules mystérieuses, en proie à une calme hystérie de masse. Après un nouveau dialogue, toujours aussi vain, avec



Fig. 4 Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard et Pier Paolo Pasolini lors d'une rencontre sur le film à sketches *La Contestation*, 1969. Reporters Associati & Archivi/Mondadori Portfolio / Bridgeman Images.

Alexandra, l'homme comprend que la catastrophe est advenue à travers de petits changements silencieux. L'explosion a laissé les corps intacts, mais a produit un nouveau monde marqué par une «horrible mécanique et par la mort de la logique».

Godard a puisé l'inspiration de ce film, tourné en quelques jours, dans le fameux roman de Matheson, pour en tirer une représentation originale et fascinante de l'apocalypse (Brody 2008: 147-150). Du fait de la censure et de la place marginale qu'il occupe dans l'œuvre cinématographique du cinéaste, il en existe très peu d'études détaillées. Dans ce bref essai, nous limiterons à mettre en évidence quelques thèmes, parmi les plus importants et les plus significatifs pour produire un récit de la fin. Un des motifs les plus récurrents est sans doute celui du miroir, non tant pour poser la question de la réflexivité – ce que fait, par exemple, *Le Mépris* (Godard 1963) – que celle du retournement. Le film présente au tout début, avant les événements proprement dits, deux scènes symétriques, à distance de quelques minutes: dans les deux cas, Alexandra est à la fenêtre de l'appartement du protagoniste, en train de se coiffer et de fumer. Les deux scènes sont identiques par l'angle de prise de vue comme par la séquence des actions, mais elles diffèrent en ce qu'elles sont inversées. Alexandra se trouve d'abord à gauche, puis à droite de la fenêtre,

et les corps et les gestes suivent cette inversion. De petites imprécisions dans les mouvements et des différences minimes à l'arrière-plan indiquent que la scène a été tournée intentionnellement deux fois, de manière symétrique (Fig.6). Cette spécularité des images annonce discrètement le thème du retournement, qui n'est explicité qu'à la fin du film; du reste, la «catastrophe» ne se réfère pas seulement à l'explosion atomique mais, comme le faisait déjà la *Poétique* d'Aristote, elle renvoie au retournement sous-jacent de la situation, au dénouement de l'intrigue tragique.

Le protagoniste, pris dans son drame sentimental, comprendra seulement tardivement la portée totale, «cosmique», de la catastrophe. Il était lui-même absent au moment de l'explosion: comme dans le roman de Morselli, l'homme échappe, ici aussi, à l'apocalypse collective, et ne réapparaît sur la scène sociale qu'une fois la crise advenue, sans rien soupçonner. Enfermé dans son appartement, plongé dans un long sommeil profond, le narrateur du film n'a aucune mémoire de cet événement. Cette forme de sommeil non naturel et de retrait du monde renvoie – comme dans *Dissipatio H.G.* – à la légende des Sept Dormants d'Éphèse, présente dans l'imaginaire chrétien et islamique (*Ahl al-Kahf*): un groupe de croyants disparaît du monde durant des siècles, immergé dans un sommeil semblable à la mort, en attente du Jugement dernier. Dans la

ALFREDO BINI PRESENTA **ROGOPAG 4 RELATOS 4 AUTORES**

			<p>ROSANNA SCHIAFFINO EN VIRGINIDAD ESCRITA Y DIRIGIDA POR ROBERTO ROSSELLINI CON BRUCE BALABAN</p>
			<p>ALEXANDRA STEWART JEAN MARC BORY EN EL MUNDO NUEVO ESCRITA Y DIRIGIDA POR JEAN LUC GODARD</p>
			<p>ORSON WELLES EN LA RICOTTA ESCRITA Y DIRIGIDA POR PIER PAOLO PASOLINI</p>
			<p>UGO TOGNAZZI EN EL POLLO DE CAMPO ESCRITA Y DIRIGIDA POR UGO GREGORETTI CON LISA GASTONI</p>

PRODUCCION **ARCO FILM • CINERIZ, ROMA • LYRE, PARIS**



Fig. 5
Affiche du film Ro.Go.Pa.G., 1962. COLLECTION CHRISTOPHEL © Arco Film S.r.L.

7. À ce sujet, Miriam Sheer (2001) a conduit une recherche intéressante sur la présence dans le cinéma de Godard des *Derniers Quartuors à cordes* de Beethoven.

version de Godard, le sommeil du protagoniste a des causes beaucoup plus charnelles, mais cela n'enlève rien aux ressemblances avec le *topos* des Dormants. Tout en lui échappant, le protagoniste de *Dissipatio H.G.* se rend facilement compte de l'apocalypse; l'absence des corps dans *Le Nouveau Monde* complique tout. Aussi bien le corps humain que le corps urbain paraissent intègres, sans changements de forme: même la ville n'a pas subi de dégradations physiques après l'explosion atomique. La seule exception est la tour Eiffel, qui apparaît sectionnée en hauteur et couverte d'un épais nuage, détail qui peut passer presque inaperçu.

Pour le protagoniste du film, les seuls signes dont il dispose sont le comportement altéré des Parisiens et les nouvelles rapportées par la radio et les journaux. Concentrons-nous sur ces derniers: dans le court-métrage apparaissent trois quotidiens qui fournissent une chronique différée de l'apocalypse, en proposant un imaginaire de l'après-crise toujours plus improbable, en contradiction avec ce que perçoit le personnage. Les journaux, en outre, fournissent des indicateurs temporels intéressants, qui scandent la logique narrative du film et, en même temps, renvoient aux événements réels de 1962 (Fig. 7). Le premier journal montré est emblématique de cette double inscription temporelle, entre réalité et fiction. La date mentionnée par *Paris-Jour* est celle du 24 novembre 1962, qui contextualise les événements du film dans le présent et propose, par certains aspects, un autre futur inquiétant. Le 24 novembre du temps diégétique ouvre le récit du protagoniste, mais c'est aussi le jour où Godard termine le tournage du film. Plus que la date, c'est le gros titre qui frappe: «À 120 000 mètres au-dessus de Paris super-explosion atomique». Protagoniste et spectateur apprennent en même temps la catastrophe dans une ville qui paraît inexplicablement calme, dont le silence contraste de manière invraisemblable avec la nouvelle à peine lue. On est tenté de combler cette absence sonore avec un grand rugissement, une foule hurlante, des sirènes, tout le bruit auquel on pourrait s'attendre et qui, pourtant, manque totalement, résonnant uniquement dans l'esprit du narrateur.

Le second quotidien est lu par le personnage dans son appartement, tandis qu'il parle avec Alexandra. Cette fois, c'est *France-Soir*, qui traite des «Divergences Moscou-Cuba». Le titre renvoie immédiatement à l'escalade de la crise de Cuba, qui s'est terminée à peine un mois avant le tournage. Le court-métrage s'affirme pleinement comme la description d'un présent alternatif, thème cher à la science-fiction post-apocalyptique (Horn 2016): la crise de Cuba a provoqué une attaque atomique au-dessus de Paris. Le journal fournit aussi un autre indice temporel qui contribue à la cohérence de la narration: moins immédiatement saisissable par un public non français, parmi les gros titres figure une information sur les élections législatives à Paris, qui en 1962 se déroulèrent en deux tours les 18 et 25 novembre. Dans le troisième et dernier quotidien, nous retrouvons le même cadrage du titre en premier plan: «"Aucun danger après la super-explosion atomique" déclarent les experts», mais

la nouvelle est réduite à un bref article intérieur, tandis qu'à la dernière page du journal, une publicité promeut «Paris demain», le nouveau Paris de demain. L'image publicitaire demeure au centre du cadrage, elle s'interpose entre l'homme et Alexandra comme un filtre, tandis que les deux personnages communiquent sans se comprendre.

Toutes ces situations sont liées par un continuum sonore extra-diégétique, une séquence extraite de l'Op.131/IV de Beethoven. La sixième variation constitue, avec l'ouverture de l'Op.133, la bande sonore du court-métrage, que l'on retrouvera dans *Une femme mariée* (1964)⁷. L'Op.131/IV constitue un véritable leitmotiv, rattaché initialement à la seule explosion nucléaire pour être progressivement lié aux autres motifs. La sixième variation précède la séquence rugissements/hurlements dans la lecture des journaux, comme thème musical de la catastrophe pour souligner le contraste avec l'état de normalité apparente. L'Op.131/IV possède, de fait, une structure rythmique régulière, un mouvement harmonique répétitif qui s'achève sur une dissonance inattendue, ce qui suscite chez l'auditeur un sentiment d'inachèvement et d'incohérence.

Exploitant cet effet, Godard a fait de cette variation le fil sonore qui relie l'explosion atomique au changement profond d'Alexandra, unissant la catastrophe cosmique à la transformation personnelle. Après la séquence de transition avec le journal, la scène suivante s'ouvre sur un premier plan du visage d'Alexandra, où les expressions de l'actrice montrent une succession de pensées et de tensions contradictoires, comme autant de froncements de ses traits. Affleure ainsi, pour un instant, cette dimension profonde – désormais inaccessible au protagoniste – que l'explosion atomique a changée; nous percevons le lien grâce au thème musical, qui revient pour la dernière fois lorsque les deux personnages s'embrassent (Fig. 9). Le baiser mécanique et indifférent d'Alexandra rend finalement l'homme conscient de la profondeur du changement. La radio transmet l'annonce – rapportée en exergue de cet article – disant que rien n'est changé, mais le protagoniste est désormais en mesure de lire entre les lignes, et sa voix se superpose à celle de l'annonceur, surmontant l'illusion: «J'aurais dû comprendre que tout cela n'était que la conséquence de la fin du monde.» L'homme réussit finalement à interpréter correctement les signes du changement, qu'il n'avait jusqu'alors perçus qu'en partie.

La scène de la piscine rassemble tous les thèmes essentiels développés dans le film: l'absurdité inquiétante du comportement (le couteau dans le costume), la mécanique du geste (l'embrassade entre Alexandra et le garçon), l'attitude paranoïaque (l'ingestion de pilules), le thème du retournement (le miroir de la piscine) et en premier lieu l'absence du protagoniste. Des dialogues qui suivent, on déduit que l'homme a assisté au baiser d'Alexandra, mais celui-ci n'est jamais filmé, pas même sous la forme d'un reflet. Le regard du personnage coïncide avec l'œil de la caméra, selon une perspective désincarnée qui souligne son statut de sujet absent. Après avoir appris l'explosion par le journal, le protagoniste est toujours plus isolé

de la société. Il est assis seul dans un bar, il appelle d'une cabine téléphonique, il conduit une voiture, mais il y a toujours une vitre interposée, un écran qui le sépare des autres. Les séquences qui montrent la vie quotidienne dans la ville adoptent, comme à la piscine, sa perspective désincarnée, sans aucun type d'interaction ou de présence physique. Seul être échappé à la fin du monde, il reste exclu de la nouvelle société et de ses comportements collectifs inquiétants.

L'étrangeté la plus évidente est le fait d'avaler des pilules dont le protagoniste soupçonne l'effet nocif sur la santé. Le thème de l'ingestion sera repris par Godard dans *Alphaville* (1965), où les habitants prennent des comprimés suivant les ordres dictés par l'ordinateur central. Dans le court-métrage de 1962 aucune explication n'est donnée: nous ne savons pas s'il s'agit de médicaments contre les radiations, ou bien d'un produit alimentaire d'un certain type. Les soupçons du protagoniste sont dus à la mécanique du geste et à la rapidité avec laquelle la pratique s'est répandue, puisqu'il reste seul à ne pas prendre de pilules. Toutefois, curieusement, il n'interroge nullement son propre geste automatique et irréfléchi, à savoir fumer. Bien plus, il semble que les pilules aient remplacé les cigarettes comme vice moderne puisque, à part lui, personne ne fume après l'explosion. Les images de la ville, avec au premier plan diverses personnes, semblent documenter des conduites à composantes compulsives, soupçonneuses, aux mouvements brusques et mécaniques. L'impression est celle d'une conjuration collective, d'une conspiration dont seul le protagoniste est exclu. Dans ce climat de soupçon, l'ingestion de pilules semble faire partie d'un plan pour corrompre l'esprit humain, alors qu'il s'agit là du symptôme d'un changement déjà advenu.

L'homme fera, dans son rapport privé avec Alexandra, l'expérience de la lente dissolution du sens commun et de la logique jusqu'à ce que les mots eux-mêmes perdent leur signification. Les dialogues entre les deux protagonistes sont un élément fondamental du court-métrage, car ils contribuent plus que tout autre aspect à créer, chez le spectateur, le sentiment d'inquiétude et d'étrangeté vécu par l'homme. Celui-ci pose à la femme des questions non seulement pour comprendre le sens de ses actions, mais aussi pour s'assurer de ses sentiments. Alexandra fournit des réponses incohérentes, stéréotypées, sans suite, qui entravent le raisonnement logique. Le concept même de «logique» vient à manquer, car Alexandra semble en avoir perdu la signification (Fig. 8). Dans *Alphaville* aussi, les personnes oublient le sens de mots comme «poésie», «parce que» ou «amour», mais elles étaient encore en mesure d'en retenir ou d'en pressentir le sens; c'est précisément cette capacité qui garantira le salut final de Natacha, protagoniste féminine du film. Au contraire, dans le court-métrage de 1962, Alexandra est totalement incapable de percevoir les idées sous-jacentes aux mots, rendant le dialogue avec l'homme toujours plus difficile. Nous assistons à la scission du lien linguistique entre signifié et signifiant, et à l'échec progressif du dispositif herméneutique mis en place par le protagoniste. Si au début il n'était que physiquement exclu de la nouvelle société humaine, sa capacité

à communiquer aussi est à présent réduite. Dans l'un de ces dialogues, la frustration de l'homme du fait de l'impossibilité de communiquer est à son comble, explosant dans un geste de violence envers la femme. Cette décharge physique et émotionnelle indique une autre différence substantielle entre le protagoniste et les autres êtres humains. Il est le seul qui semble éprouver et manifester de fortes émotions: amour, jalousie, rage, autant de sentiments inextricablement liés, du fait de la frustration due à l'attitude de la femme, ainsi qu'au soupçon sur ses agissements. Cependant, il ne peut même pas y avoir de malice ou de trahison dans l'attitude d'Alexandra, puisqu'elle est privée de toute intentionnalité rationnelle.

Comme tous les hommes du nouveau monde, elle aussi agit selon une mécanique irrationnelle, privée du «sentiment de liberté» qui caractérise l'être humain. L'explosion atomique est seulement le plus haut degré de la terreur aveugle qui parcourt le monde et qui l'a silencieusement porté à sa fin. Une apocalypse discrète qui propose à nouveau le paradoxe entre présence et absence, racontée comme le «dernier témoignage du monde de la liberté» par le dernier survivant du vieux monde, conscient de la possibilité d'être rapidement contaminé. *Le Nouveau Monde* est un récit de la fin décidément atypique, mais nourri de renvois précis à l'imaginaire apocalyptique occidental. Les corps ne meurent pas, ne renaissent pas, ne disparaissent pas ni même ne subissent des métamorphoses monstrueuses, mais ils deviennent habités par une altérité radicale, qui supprime la société humaine pour en inaugurer une nouvelle. Ce n'est pas l'explosion atomique qui a produit ce changement, ou ce n'est pas elle directement. C'est le trauma de l'événement, non ses effets physiques, qui a catalysé les sentiments de peur et de terreur des êtres humains. En reprenant les formulations proposées par De Martino, nous pouvons identifier un trauma psychopathologique qui agit dans le vécu existentiel, mais qui renvoie toujours à un contexte historico-culturel plus large. Ici, il s'agit de la guerre froide et de la crise de Cuba, il s'agit de la menace d'une guerre atomique mondiale.

LA TERREUR DE LA FIN

Comparé à d'autres prophètes il était moins catastrophique: pas de déluge, pas d'holocauste du genre solvens saeculum in favilla⁸, «un monde réduit en cendres», que l'on assimilerait aujourd'hui à une hécatombe atomique. Un prodige inattendu transforme les êtres humains en spray [...]. Une fin peu glorieuse certes, mais très convenable.

(Morselli 2022 [1977]: 89-90)

La dimension «sociologique» est évidente dans deux films de Godard, *Une femme mariée* (1964) et *Masculin, féminin* (1966), centrés sur la transformation culturelle des années 1960, où le cinéaste «s'intéresse aux marqueurs de l'enquête sociologique – l'entretien, l'observation, le recueil des données – plutôt qu'à

8. Début de la *Séquence Dies Irae*, qu'on a datée du XIII^e siècle: *Dies irae, dies illa, Solvet saeculum in favilla*, «Jour de colère, que ce jour-là, où le monde sera réduit en poussière». NDT.





Fig. 6

Photogrammes du film de Jean-Luc Godard, *Il mondo nuovo* [Le Nouveau Monde] dans *Ro.Go.Pa.G.*, 1962 © 1963 SND (Groupe M6) – Compass / Movietime.



Fig.7 et 8

Photogrammes du film de Jean-Luc Godard, *Il mondo nuovo* [Le Nouveau Monde] dans *Ro.Go.Pa.G.*, 1962 © 1963 SND (Groupe M6) – Compass / Movietime.

tout ce qui nous permettrait de reconnaître un film ethnographique» (Haycock 1990: 52). À peu d'années de distance, l'écrivain Pier Paolo Pasolini parle d'une «mutation anthropologique» de la société italienne, produite par l'uniformisation culturelle et par le nouvel hédonisme de la consommation (Pasolini 1975: 79), que Godard explore dans le champ de la sexualité dans *Masculin, féminin*, et plus longuement dans *Made in USA* (1966). La «mutation anthropologique» décrite dans *Le Nouveau Monde* semble d'un tout autre type. Cependant, nous pouvons, pour en évaluer précisément la nature, nous référer aux analyses que De Martino consacre à la guerre atomique. De fait, les considérations du cinéaste et de l'ethnologue associent les deux mêmes événements historiques: la crise de Cuba et le bombardement de Hiroshima.

La crise de Cuba représente le moment de plus grande tension entre les deux camps adverses de la guerre froide. Entre le 16 et le 28 octobre 1962, la tentative de l'URSS d'installer des missiles nucléaires à Cuba provoqua le risque très concret d'une guerre atomique à l'échelle mondiale, évité grâce aux canaux diplomatiques. En tant qu'artefact culturel, la crise remodela l'identité nationale des USA (Weldes 1999: 56-59), en s'enracinant dans l'imaginaire public à travers la production littéraire et cinématographique de la guerre froide (Horn 2016; Rubinson 2016). Dans la filmographie des années 1960, *Le Nouveau Monde* représente l'une des premières tentatives pour développer le *topos* narratif de la guerre atomique, même si l'exemple le plus fameux demeure sans doute *Le Docteur Folamour* (1964) de Stanley Kubrick. Ce n'est, d'ailleurs, pas un hasard si peu de temps après sortait *La Nuit des morts-vivants* qui suggère comme cause de contamination une fuite de radiations dans un satellite de retour de l'espace. La terreur de la guerre atomique n'est pas seulement liée au pouvoir destructeur de la bombe, elle naît aussi des effets dévastateurs des radiations sur les êtres vivants. Il s'agit là d'une menace invisible et silencieuse, potentiellement capable de rendre stérile la planète entière. Tel est le scénario de l'hiver atomique, représentation apocalyptique dans laquelle la terreur de l'auto-anéantissement atteint son plus haut degré (Rubinson 2016: 240-243). Pour la première fois dans l'histoire, l'homme est technologiquement en mesure de provoquer une catastrophe planétaire, condition analysée à plusieurs reprises par De Martino:

Sous sa forme la plus éclatante, la plus extérieure et la plus tragiquement paradoxale, cette disposition à l'anéantissement trouve son malheureux couronnement dans la terreur atomique de la fin, c'est-à-dire dans la possibilité offerte que l'humanité s'autodétruit moyennant l'emploi antihumain de son savoir technique.

(De Martino 1977: 468)

Au début des années 1960, le stratège Herman Kahn théorisa la «machine» de l'apocalypse, un dispositif automatique en mesure de déclencher tout

l'arsenal atomique en cas d'attaque sur le territoire américain, et, ce faisant, de détruire la vie sur la planète (Horn 2016: 32-34). Ce dispositif final représente le sommet de la technique antihumaine, où un ordinateur peut décréter la fin du monde. Bien que l'intention de Kahn fût de sensibiliser l'opinion publique sur la menace nucléaire, sa stratégie devint un modèle pour le *Docteur Folamour*. Heureusement, la résolution pacifique de la crise de 1962 démontra que personne n'était disposé à risquer un conflit atomique, et ce postulat servit à fonder l'équilibre de la dissuasion nucléaire. Reste, toutefois, cette «disposition à l'anéantissement» mise en évidence par De Martino, à laquelle le psychanalyste Paul Schiff avait déjà donné le nom de «réaction de Samson» en 1946, en se référant au massacre suicidaire rapporté dans la Bible. Pour Schiff, les effets sociaux de la dissuasion nucléaire provoquent une paranoïa de destruction, dans laquelle «les hommes ont le cœur serré par la peur de désintégrations nucléaires en chaîne, où l'on voit progresser, un demi-siècle à l'avance, la grande peur atomique de l'année deux mille» (Schiff 1946: 280).

Aux implications eschatologiques de la menace atomique s'ajoute, ici, le thème du millénarisme, phénomène bien attesté dans le christianisme; mais alors que les apocalypses religieuses impliquent une régénération du monde, le conflit nucléaire ne prévoit aucun horizon ultérieur. Les réflexions caustiques de Morselli (1977: 54) nous rappellent, cependant, comment l'anthropocentrisme se retrouve jusque dans les imaginaires apocalyptiques: la fin de l'humanité ne coïncide pas avec la fin de l'existence, pas même lorsque nous avons affaire aux holocaustes nucléaires ou aux catastrophes écologiques. Il semble y avoir une complaisance perverse dans ces visions, une hubris de destruction qui réaffirme la puissance et la domination de l'homme jusque dans son extinction.

Par ailleurs, le simple fait que la catastrophe atomique ait pu, de nos jours, s'imposer comme une menace concrète qui nourrit une terreur concomitante montre combien le risque de la fin plonge ses racines dans les esprits, bien avant de devenir une possible autodestruction matérielle par l'emploi de la puissance technique humaine, et évoque une catastrophe beaucoup plus secrète, profonde et invisible que celle dont le champignon de Hiroshima a offert, à échelle très réduite, l'image réelle.

(De Martino 2016: 277)

Hiroshima représente non seulement la prémisse historique de la crise de Cuba, mais l'événement symbolique qui a introduit la menace atomique dans l'imaginaire global. Les références dans la culture contemporaine aux bombardements de Hiroshima et de Nagasaki sont innombrables, aussi en trouver une dans *Dissipatio H.G.* n'a rien d'étonnant. La bande sonore qui accompagne le protagoniste durant son vagabondage dans la ville sublime est *Thrène à la mémoire des victimes de Hiroshima* du compositeur

9. De la même manière, il serait possible d'étendre à la production littéraire et cinématographique d'aujourd'hui la liste des peurs liées à la crise écologique et aux changements climatiques. Même si nous ne pouvons ici approfondir l'argument, il convient de souligner que la crainte revient d'être-agi-par des forces menaçantes, sous la forme de phénomènes géoatmosphériques incontrôlables. Ainsi s'expliquent les deux réactions opposées à cette terreur: réaffirmer la capacité humaine de dominer ces phénomènes, à travers un appareil technologique toujours plus sophistiqué; ou nier le caractère critique de ces changements, en redimensionnant leur capacité d'intervention sur l'existence humaine.

Krzysztof Penderecki. Il s'agit d'une transposition moderne pour violon de l'antique chant funèbre grec, dont l'intensité arrive à troubler l'auditeur. Penderecki a pleinement réussi à impliquer émotionnellement l'auditeur, en transposant la dramaticité de l'événement de Hiroshima en musique. De Martino, lui-même, s'est interrogé sur la fonction culturelle du chant funèbre: dans *Mort et pleurs rituels dans le monde antique* (1958), l'ethnologue analysait la lamentation funèbre en Basilicate, à la lumière du *planctus* antique, comme un dispositif culturel pour élaborer le deuil et prévenir l'entrée en crise de la présence à soi et au monde.

La notion de «présence», qui occupe une place centrale dans l'anthropologie demartinienne, est élaborée à partir du concept heideggerien de *dasein*, reformulé – comme l'avait déjà noté Enzo Paci (De Martino 1973: 297) – de manière originale pour éviter certaines rigidités de la pensée existentialiste. En ce sens, *Le Monde magique* tout entier constitue une critique de Heidegger, coupable d'avoir «poussé sa polémique si loin qu'il a mis en pièces toute forme de rationalisme, et qu'il a élevé à la dignité de pensée, non la solution du problème, mais l'expérience de la crise» (De Martino 2022: 233). La présence représente donc une qualité humaine, une volonté d'agir historiquement dans le monde à travers des modèles culturels. L'expérience de la mort compromet l'enracinement de l'homme dans le monde, en mettant en crise la présence au monde. La lamentation rituelle réaffirme son être-là, face à la mort et au défunt, mais toute altération de ce processus peut entraîner le risque d'un «retour incontrôlé» du mort, comme représentation hallucinatoire et obsessionnelle (De Martino 2022: 80-89). Morselli nous en offre une description efficace (et involontaire), lorsque son personnage assiste au retour de son médecin, mort avant la sublimation collective:

Paradoxalement, le seul individu dont la mort est certaine sur le plan historique, en termes d'état civil, est le seul qui ne me semble pas mort. Il vit, ou il revit. Je dirais, pathétiquement, qu'il revit "en moi".

(Morselli 2022: 77)

Ce qui met en danger l'enracinement existentiel de l'homme, ce ne sont pas seulement les expériences liminales comme la mort, la faim ou la maladie. Il existe aussi des phénomènes qui provoquent dans les sociétés des changements irréversibles, capables d'agir profondément sur les processus culturels sans pour autant menacer l'existence physique de la communauté. Il s'agit d'événements de portée historique comme l'industrialisation, les conflits mondiaux, les crises économiques, l'acculturation forcée, des traumatismes culturels qui mettent en danger, chez les humains, la présence à soi et au monde. Pour De Martino, l'être-au-monde se déploie à travers un travail continu de valorisation pour donner une signification culturelle à notre expérience du monde. Les événements traumatiques agissent sur les communautés et sur les individus en désagrégeant les modèles culturels consolidés dans le temps, en leur substituant une autre valorisation

de l'existence. N'est pas mis en crise un aspect seulement du quotidien, mais l'horizon historico-culturel tout entier de la communauté: autrement dit, la fin d'un monde culturel est aussi «la fin "du" monde, en tant qu'expérience vécue de la fin de tout monde possible, qui constitue le risque radical» (De Martino 2016: 169).

Nous avons décrit dans certains cas ces phénomènes culturels comme «traumatiques». Étymologiquement, le «trauma» est une «perforation», le fait de provoquer une brèche dans un objet ou une blessure dans un corps. En ce sens, considérer les apocalypses comme des traumatismes permet de surmonter le hiatus relevé par Jervis entre les dimensions culturelle et psychopathologique. Le trauma, autrement dit, décrit une modalité particulière de «reflux du monde dans le soi et du soi dans le monde, une crise des limites entre soi et le monde» (De Martino 1977: 75), une déchirure symbolique de cette limite. Mais où se situe cette liminalité? Autrement dit, où opère le trauma culturel? En se référant aux dernières réflexions de De Martino (2016: 386-413), nous pouvons localiser dans le corps la rupture relationnelle entre soi et le monde (Voza 2017: 255-256). Le corps humain, «le socle existentiel de la culture» (Csordas 1990: 39), est au fondement des opérations de valorisation de la réalité, en ce qu'il définit la frontière entre soi et le monde comme l'opérateur de continuité entre dimensions culturelle et personnelle. Le trauma culturel introduit une nouvelle valorisation historique à travers un processus d'incorporation, c'est-à-dire l'ensemble des modalités d'inscription dans le corps des textes, des pratiques et des imaginaires sociaux.

Appliquons cette analyse au cas de la guerre froide qui, sans nul doute, a constitué une période traumatique pour la société occidentale, capable non seulement de remodeler l'identité nationale des USA (Weldes 1999: 60), mais de diffuser parmi la population la peur d'une catastrophe globale. Les événements de Hiroshima et de Cuba inaugurent une période de tension diffuse, exprimée et amplifiée au sein d'un imaginaire collectif dont la filmographie des années 1960 nous fournit un éventail de thèmes: la terreur de la guerre atomique, la peur des radiations, la menace de forces extérieures incontrôlables⁹. Sur ce dernier point, De Martino note comment le vécu de la fin du monde dans les apocalypses psychopathologiques se caractérise aussi par la terreur d'«être-agi-par», d'être contrôlé par une puissance extérieure invisible. Ce n'est pas un hasard si la même condition se vérifie aussi dans les imaginaires incorporés propres aux rituels de guérison pentecôtistes examinés par Csordas (1990: 12-16), où le guérisseur est agi par un charisme divin. Dans le processus d'incorporation, l'expérience d'être-agi-par est un «symptôme» du trauma culturel, où l'individu constate et exprime la perte de son propre horizon historico-culturel et son remplacement par un «nouveau monde», perçu comme étranger.

Considérons l'imaginaire de l'apocalypse atomique: l'équilibre précaire entre superpuissances mondiales, la paranoïa du contrôle de la part du gouvernement, la présence/absence d'un ennemi invisible, l'état de tension continue, la peur des



Fig. 9

Photogramme du film de Jean-Luc Godard, *Il mondo nuovo* [*Le Nouveau Monde*] dans *Ro.Go.Pa.G.*, 1962 © 1963 SND (Groupe M6) – Compass / Movietime.

radiations sont autant de traits qui exaspèrent l'expérience menaçante d'être-agi-par, en suscitant un changement dans la perception du monde et de la société humaine.

En d'autres termes, le vécu de fin du monde oscille entre le «trop» et le «trop peu» de sémantité selon une ambivalence d'aspects que l'on ne peut trancher [...]. D'autre part, ces deux modalités présentent un même vécu fondamental d'«altérité radicale»: le monde est en train de changer ou a changé, ce n'est plus le monde domestique et domesticable, quelque chose d'absolument nouveau va se produire ou s'est déjà produit; et ce, non dans le sens normal d'un monde qui évolue avec le temps, et nous avec lui, mais au sens où le changement réside désormais dans le fait d'éprouver cette même mondanité qui s'achemine vers la fin et qui devient «autre», précisément comme mondanité, et donc comme «radicalement autre».

(De Martino 2016: 181)

Ce que donne à voir *Le Nouveau Monde* est précisément l'insertion de cette altérité radicale dans les corps vivants. Avec ce court-métrage, Godard applique son regard «sociologique» aux changements culturels produits par la guerre froide, en reconnaissant le caractère traumatique de la menace atomique et sa

capacité à transformer la société occidentale. De manière analogue à la transposition musicale de Penderecki, le cinéaste se fie au langage cinématographique pour représenter cette mutation anthropologique qui a son foyer dans le corps (Voza 2017: 259-260). La convergence entre Godard et De Martino n'est pas accidentelle dans la description du vécu personnel de la fin du monde. Dans le court-métrage, la silencieuse transformation des personnes a comme corollaire la perte de sens du monde et de la logique rationnelle. De Martino parle à ce propos d'un:

[...] soi dépersonnalisé, rêvant, vide, automatisé, inactuel [...]. «Ce qui me manque, c'est moi-même, c'est terrible de s'échapper à soi-même, de vivre et de n'être pas soi¹⁰.» À ces expériences de perte de la présence correspondent celles de la perte du monde, perçu comme étrange, incontrôlé, indifférent, mécanique, artificiel, théâtral, [...]. Un malade de Janet disait: «J'entends, je vois, je touche, mais je ne sens pas comme autrefois, les objets ne s'identifient pas avec mon être, un voile épais, un nuage change la teinte et l'aspect des corps¹¹.»

(De Martino 2022: 69)

À l'évidence, la description de ces apocalypses psychopathologiques vaut aussi bien pour le changement d'Alexandra. L'explosion atomique au-dessus de Paris a, pour ainsi dire, catalysé un climat déjà présent

10. Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase. Études sur les croyances et les sentiments*, t. II, *Les Sentiments fondamentaux*, Paris, Félix Alcan, 1927: 56.

11. *Ibid.*: 47.

es signes dans
Peut-être que dans
on se penchera au
comme sur les de
la liberté



Fig. 10 et 11

Photogrammes du film de Jean-Luc Godard, *Il mondo nuovo* [Le Nouveau Monde] dans *Ro.Go.Pa.G.*, 1962 © 1963 SND (Groupe M6) – Compass / Movietime.

«de sentiments plus intenses que la peur, pour lesquels il n'y a pas de nom sur Terre», provoquant le trauma décisif. Godard restreint l'horizon cosmique de la crise par un premier plan très rapproché, qui présente le cas d'Alexandra comme paradigmatique du changement social collectif, dont seul le protagoniste demeure conscient. Quand *Le Nouveau Monde* a été projeté au New York Film Festival (Brody 2008: 150), la critique et le public ont trouvé décevante cette apocalypse atomique atypique: aucun mort, aucune grande tragédie, aucune explosion! Mais l'originalité du court-métrage réside précisément dans sa manière d'affronter la persistance paradoxale des corps, l'expérience absurde et illogique de survivre à la fin du monde. La société du *Nouveau Monde* a vécu le trauma de l'explosion nucléaire, et a surmonté le paradoxe de son impossible existence en resémantisant le monde, en construisant une nouvelle réalité où la peur est partie intégrante du quotidien, désormais familier et indifférent. Les attitudes, les gestes et les paroles d'Alexandra mettent en évidence l'incorporation de ce changement.

Le seul à demeurer exclu de tout ceci est le protagoniste, qui oscille continuellement entre absence et présence, entre conscience d'un monde d'«avant» et celle d'un monde d'«après». Ni élu ni abandonné, l'homme a seulement échappé involontairement à l'apocalypse. Préoccupé par le changement d'Alexandra, il lui faut du temps pour mesurer la portée de l'événement, tandis que les journaux et les annonces radio-phoniques répètent que l'explosion n'a eu aucun effet. Mais «même si au fond toute chose était restée telle quelle», le protagoniste perçoit l'intrusion de la nouvelle réalité, née de la peur. La confrontation avec l'in vraisemblable normalité du quotidien déclenche en lui une crise de la présence à soi, exprimée par le détachement croissant du monde: absent de l'explosion, progressivement isolé, le sujet se fait regard désincarné comme pour contrebalancer, par sa propre absence, la présence paradoxale des corps qui l'entourent.

Le Nouveau Monde constitue une métaphore des changements imperceptibles à l'œuvre dans la société des années 1960, effets d'une «apocalypse silencieuse» dont De Martino, Pasolini et le cinéaste français cherchent à témoigner à travers leurs langages respectifs. Godard s'interroge sur la manière dont les sociétés humaines changent imperceptiblement, pour mettre fin à des mondes culturels tout entiers: les grandes transformations épiques s'accomplissent avant tout dans la sphère personnelle de chaque individu. La vraie «catastrophe», entendue comme bouleversement traumatique de la relation entre soi et le monde, ou encore comme dévoilement d'un nouvel horizon historico-culturel, met en crise notre être-au-monde. Elle impose la confrontation avec une altérité radicale incarnée par (et dans) notre corps propre, qui survit à l'apocalypse.

Traduit de l'italien par Giordana Charuty

Université de Turin
nicola.martellozzo@unito.it

Remerciements:

Je remercie Giordana Charuty pour son travail qui va bien au-delà de la seule traduction. Son œuvre sur De Martino a été fondamentale pour l'écriture de ce texte.

Bibliographie

Bourdieu, Pierre

1979 *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.

Brody, Richard

2008 *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York, H. Holt & Company.

Brown, Peter

1981 *The Cult of the Saint: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago, University of Chicago Press.

Cedrini, Rita

1990 *Figure dell'uomo: antropologia e cinema*, Palermo, Sellerio.

Charuty, Giordana

2010 « Le moment néoréaliste de l'anthropologie demartinienne », *L'Homme* 195-196: 247-282.

Csordas, Thomas J.

1990 « Embodiment as a Paradigm for Anthropology », *Ethos* 18: 5-47.

De Martino, Ernesto

1952 « Realismo e folklore nel cinema italiano », *Filmcritica* 19: 183-185.

1958 *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*. Turin, Bollati Boringhieri.

1975 *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Turin, Bollati Boringhieri.

1977 *La fine del mondo: contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, introduction de Clara Gallini (éd.). Turin, Einaudi.

2016 *La Fin du monde: essais sur les apocalypses culturelles*, trad. de l'italien et éd. de Giordana Charuty, Daniel Fabre et Marcello Massenzio (dir.). Paris, Éd. EHESS.

2022 [1958] *Mort et pleurs rituels: de la lamentation funèbre antique à la plainte de Marie*, trad. de l'italien et éd. par Marcello Massenzio (dir.). Paris, Éd. EHESS.

2022 [1948] *Le Monde magique: prolégomènes à l'étude d'une formation historique*, préface et traduction de Giordana Charuty. Paris, Bartillat.

Gallini, Clara

1981 « Il documentario etnografico demartiniiano », *La Ricerca folklorica* 3: 23-31.

Godard, Jean-Luc

1998 *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. II, 1984-1998. Paris, Cahiers du cinéma.

Haycock, Joel

1990 « The Sign of the Sociologist: Show and Anti-Show in Godard's *Masculin Féminin* », *Cinema Journal* 29: 51-74.

Horn, Eva

2016 « The Apocalyptic Fiction: Shaping the Future in the Cold War », in Matthew Grant, Benjamin Ziemann (dir.), *Understanding the Imaginary War: Culture, Thought and Nuclear Conflict, 1945-90*. Manchester, Manchester University Press: 30-50.

Jervis, Giovanni

2005 « Psicopatologia e apocalissi », in Bruna Baldoconi, Pierangela Di Lucchio (dir.), *Dell'Apocalisse: antropologia e psicopatologia in Ernesto De Martino*. Naples, Guida: 37-53.

Lasagni, Cristina

2023 « Cinema De Martino », in Angela Peduto, Nicola Martellozzo (dir.), *Il filo e la trama: viaggio nell'opera di Ernesto De Martino*. Milan, Colibri: 99-120.

MacCabe, Colin

2003 *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*. New York, Farrar, Straus and Giroux.

Martellozzo, Nicola

2019 « The Soundscape of Pier Paolo Pasolini's *The Gospel According to St. Matthew* (1964) », *Journal for Religion, Film and Media* 5 (1): 87-101.

Matheson, Richard

1954 *I Am Legend*. New York, Gold Metal Books.

Morselli, Guido

1977 *Dissipatio H. G.* Milan, Adelphi.

2022 *Dissipatio H. G.*, trad. de l'italien par Muriel Morelli, postface de Filippo D'Angelo. Paris, Payot et Rivages.

Nigro, Donatella

2016 « Ernesto De Martino e l'apocalisse psicopatologica », *Lo Sguardo - Rivista di Filosofia* 21: 93-126.

Pasolini, Pier Paolo

1975 *Scritti corsari*. Milan, Garzanti.

Rubinson, Paul

2016 « Imagining the Apocalypse: Nuclear Winter in Science and the World », in Matthew Grant, Benjamin Ziemann (dir.), *Understanding the Imaginary War: Culture, Thought and Nuclear Conflict, 1945-90*. Manchester, Manchester University Press: 238-259.

Schiff, Paul

1946 « La paranoïa de destruction: réaction de Samson et phantasme de la fin du monde », *Annales Médico-Psychol.* 104: 279-89.

Sciannameo, Gianluca

2006 *Nelle Indie di quaggiù: Ernesto De Martino e il cinema etnografico*. Bari, Palomar.

Seim, Turid K. et Økland, Jorunn (dir.)

2009 *Metamorphoses: Resurrection, Body and Transformative Practices in Early Christianity*. Berlin/New York, De Gruyter.

Sheer, Miriam

2001 « The Godard/Beethoven Connection: On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films », *The Journal of Musicology* 18: 170-188.

Soles, Carter

2014 « "And No Birds Sing": Discourses of Environmental Apocalypse in *The Birds* and *Night of the Living Dead* », *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 21 (3): 526-537.

Voza, Pasquale

2017 « Apocalisse culturale e mutazione antropologica », *Nostos* 2: 251-263.

Weldes, Jutta

1999 « The Cultural Production of Crisis: U.S. Identity and Missiles in Cuba », in Raymond Duvall et al. (dir.), *Cultures of Insecurity: States, Communities and the Production of Danger*. Minneapolis, University of Minnesota Press: 35-62.

Références filmographiques

Godard, Jean-Luc

1962 *Le Nouveau Monde*, in *Ro.Go.Pa.G.* Italie/France, Arco Film/Société Lyré, 123 min.

1963 *Le Mépris*. France/Italie, Les Films Concordia/C.C. Champion, 103 min.

1964 *Une femme mariée*. France, Anouchka Films, 98 min.

1965 *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*. France/Italie, Chaumiane Productions/Filmstudio, 99 min.

1966 *Masculin, féminin*. France/Suisse, Anouchka Films/Svensk Filmindustri, 110 min.

1966 *Made in USA*. France, Anouchka Films/Sepic, 90 min.

Kubrick, Stanley

1964 *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Royaume-Uni/États-Unis, Hawk Films/Columbia Pictures, 95 min.

Ragona, Ubaldo

1964 *L'ultimo uomo della terra [The Last Man on Earth]*. Italie/États-Unis, Hammer Films Production, 86 min.

Romero, George A.

1968 *Night of the Living Dead*. États-Unis, Walter Reade Organization, 96 min.

