



JEAN-CLET MARTIN

RIDLEYSCOTT

PHILOSOPHIE DU MONSTRUEUX

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

Couverture : Cyril Favory
Mise en page : Mélanie Dufour
© Les Impressions Nouvelles – 2019
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

Jean-Clet Martin

RIDLEY SCOTT
Philosophie du monstrueux

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

« La science-fiction est ce cercle sans bord
dont je suis exclu »

Jacques Derrida¹

« À bien y réfléchir, je suis peut-être obsédé
par le chaos »

Ridley Scott²

Les films de Ridley Scott n'ont pas forcément obtenu une reconnaissance immédiate, trouvant un second souffle bien plus ample lors de leur diffusion sur des supports vidéographiques ou numériques. *Blade Runner* notamment déborde de très loin la vie finalement courte d'une projection. Il conduit ce faisant la science-fiction vers un culte nouveau. En s'associant notamment à l'œuvre de Philip K. Dick pour la relancer vers des dimensions que la littérature ne pouvait envisager à partir de l'écriture seule. Il s'agit sous un tel accord d'une recreation qui entraîne les deux auteurs vers un avenir insoupçonné, traitant de la question de l'homme, de sa fin prochaine. Une menace annoncée à brève échéance, cherchant dans la technique et la cybernétique de nouvelles alliances. Le monstre, plus qu'un échec ou un anéantissement, désigne une *mutation*. À son contact, l'homme se découvre tout autre : robot, machine ou expression animalisée dans des formes d'hybridations inouïes. Alors comme le disait déjà Fichte, il convient pour l'humain de reconnaître que « ce qu'il doit être, il lui faut

1. Formule citée par Stéphane Manfrédo, *La Science-fiction aux frontières de l'homme*, Paris, Gallimard, 2000, p. 117.

2. Entretien avec Thomas Baurez, *L'Express*, 30 mai 2012.

le devenir³ ». Mais pour autant, il ne s'agit pas de se laisser tenter trop facilement par le *transhumanisme*. Celui-ci n'est que la perpétuation d'un homme sans envergure qui cherche à jouer la prolongation d'une existence avantageuse pour lui seul. Trop riche, il mise sur une éternité fondée en néolibéralisme. L'achat d'organes, le rachat de prothèses conduisent en effet à rêver d'une vie toujours *négociable*, soustraite à la mort selon une avarice sans frein.

Or de telles exacerbations individuelles, de tels empires financiers aboutissent à des fins de vie dont le seul espoir consiste à dépasser la vieillesse, à l'égal des Dieux, s'intronisant en divinité proclamée sur la base d'une fortune personnelle. Des illusions inévitables formant l'objet d'une *critique* virulente aussi bien dans *Blade Runner* que dans *Alien*, pivots de cette étude. Les derniers hommes décrits par Ridley Scott participent d'un type déclinant d'humanité qui figure l'horizon de notre temps. Ils apparaissent sans doute comme des créatures gérontologiques ressemblant « aux plus hideux des hommes » pour reprendre l'expression de Nietzsche. Un type de caractère incarné par les personnages de Tyrell ou Weyland que Ridley Scott rêve d'écraser sous la révolte de leurs créatures mises en esclavage. Ce sont des vieillards milliardaires développant un genre de vie proche du nihilisme. Au contraire, le nouveau Prométhée poursuivi par *Prometheus* ne saurait se reconnaître dans cette forme malade de réussite ni dans celle qui chercherait à imposer des valeurs médiocres au futur sous la pathologie d'un moi tellement haïssable que lui seul s'accapare l'immortalité. Peut-être qu'*Alien* est bien, d'une certaine manière, le constat pour l'homme de sa mort pro-

3. Johann Gottlieb Fichte, *Fondement du droit naturel selon les principes de la doctrine de la science*, Paris, PUF, 1984, p. 68.

INTRODUCTION

chaîne, tournant le dos à une éternité devenue rédhibitoire. Une fin qui pourrait trouver dans la machine, dans la robotique, dans le *monstrueux* des mutations différentes. Ou du moins la poursuite d'un nouveau monde *posthumain* qui ne cède en rien à l'égoïsme transhumaniste⁴.

La question de l'avenir requiert en tout cas pour nous aujourd'hui une approche qui n'est ni claire ni tranchée. Il y faudra la pointe d'une épée, d'une lutte conquise par des existences exceptionnelles. Ridley Scott propose ainsi à notre histoire récente une jeunesse inédite, une survie, ici même, sur une terre maltraitée par la haine, l'appropriation des richesses, réclamant pour les dissoudre un héroïsme inédit. Voici donc, porté à l'écran, le courage d'une *guerre perpétuelle* que cet essai cherchera à révéler par la vision des films les plus généreux de Ridley Scott. Un cinéma requis par l'histoire de notre monde mise en lumière selon toutes les ressources de la caméra. Sous cette exigence redoutable Ridley Scott nous propose, en guise de fil conducteur, l'image des monstres que nous sommes devenus en notre désir de mutation. Et c'est toujours sur le fil du rasoir que se produit l'intrigue. Moment incertain d'un pari, d'un risque qui pourraient à jamais boucler notre horizon ou le limer avec patience pour délivrer une historicité encore inaccomplie. Des personnalités fortes sont ainsi convoquées réclamant des *Duellistes* d'un genre nouveau dont Conrad avait d'abord fourni à Ridley Scott la première amorce pour son impressionnante filmographie.

4. On pourra se référer pour l'intelligence de ces distinctions générales au collectif dirigé par Gilbert Hottois, *Encyclopédie du transhumanisme et du posthumanisme*, Paris, Vrin, 2015.

I CYBORGS

LA FILMOGRAPHIE DE RIDLEY SCOTT nous donnera en guise d'ouverture une idée des éléments d'où partir pour une compréhension minimale de l'œuvre. Elle s'adresse à tous ceux qui ne connaissent pas de près les films, qu'ils soient cinéphiles ou tout simplement néophytes. On divisera le survol des œuvres en deux moments entièrement intégrés à cette étude passant des *Cyborgs* aux *Héros* d'un genre nouveau. La guerre, le ton violent sont inévitables pour un créateur qui, au moment où nous écrivons ces mots, n'a jamais cessé de varier et de se remettre en jeu. Tout débute d'ailleurs de manière très martiale par *Les Duellistes* et va s'accélérer selon un affrontement inattendu avec *Gladiator* qui ouvrira le second volet de l'analyse, reporté au milieu de notre enquête. Voyons, pour débiter cet inventaire nécessaire, le premier film de Ridley Scott et ceux qui lui emboîtent directement le pas.

LES DUELLISTES marque en effet l'ouverture de l'œuvre. Un scénario reflétant sans doute le combat du cinéaste qui, jeune, voulait être militaire. Le film vient couronner une longue expérience de cadreur ou encore de clips publicitaires. Mais c'est le cinéma, particulièrement *Barry Lyndon* qui en aura marqué l'intrigue sur la base d'un budget cette fois-ci trop faible pour une puissante reconstitution historique. Comme nous pouvons le pressentir, cette œuvre de 1977 inaugure un style qui va durablement affecter la création de Ridley Scott. Il s'agit de la figure d'un conflit entre deux hommes, Hubert et Féraud qui, durant quinze ans, à l'époque napoléonienne, entrent dans un perpé-

tuel dépassement de leurs possibilités physiques. Prises sous la froideur des fronts et les cadavres gelés de Russie, les limites de l'organisme humain se trouvent sans cesse déplacées. Elles jouxtent la frontière de leur puissance en explorant la monstruosité d'une vie qui se dépasse toujours au-delà d'elle-même, sans but apparent. Le film est primé à Cannes comme *meilleure première œuvre* en 1977 sous la présidence de Roberto Rossellini. Olivier de Bruyn dans *Le Point* considère que « l'histoire est sublimée par l'invention de la mise en scène et une direction d'acteurs hors pair, soit, aujourd'hui encore, les deux qualités essentielles du cinéaste ». On rajoutera pour notre part que tout y est inhumain, dans un duel à mort qui emporte les hommes vers une grandeur inexplicable. La guerre y est finalement à l'œuvre en tant que perpétuelle. Une guerre qui avec *Alien* prendra un tour apocalyptique.

ALIEN, figure d'une extermination à laquelle répondre par les armes, sort en 1979 dans les salles obscures. Tout s'y déroule sous cette forme extrême caractérisant la survie, la vie portée comme au-delà de la vie. Le film est interdit au moins de douze ans pour cette raison même et reçoit l'oscar des meilleurs effets spéciaux capables de mettre en intrigue cette recherche vitale. Le scénario débute par un vaisseau commercial, le *Nostramo*, composé d'un équipage de sept passagers auquel vient s'ajouter un huitième, un intrus, l'alien dont le chiffre 8 précisément frise l'infini, l'interminable, le retour possible dans chaque coin de la navette spatiale... Un suspens de l'attente, *suspense* proche d'Hitchcock qui confine à l'horreur. Quelque chose menace de destruction l'équipage. Et c'est une femme nommée Ripley (Sigourney Weaver) qui relève le défi, se

dépasse dans un héroïsme surhumain. En ce sens, dira Florence Colombani « (...) la virtuosité technique d'*Alien* est impressionnante. Le film a la lenteur et la majesté d'une marche funèbre » (*Le Monde*). Gérard Lefort, pour son compte, soutiendra à juste titre la nécessité de revoir le film : « Le vieil alien nous revient en jeune homme éternel. Bref, un fantôme qui, de nouveau, nous hante. Car revoir *Alien*, ce n'est pas tant détecter ses rectifications contemporaines que de voir à quel point ce film est une matrice » (*Libération*). Matrice de ce qui ne meurt pas, de ce qui revient sous l'image d'un survivant, sinon menacé du moins transfiguré, métamorphosé. La mutation de l'alien induit la mutation de Ripley. Ici les corps sont poussés vers la puissance de persévérer dans leur être, révélant les mécanismes de leur conservation, de leur désir d'échapper à la mort, désir d'éternité s'il en est... La vie est pour l'essentiel monstrueuse. Telle est la leçon du scénario qui connaît de nombreuses nominations dans le monde agité du cinéma. *Alien*, comme créature quasi mécanique, va conduire Ridley Scott à interroger le rapport complexe du créateur aux artefacts qu'il engendre, influencé par Philip K. Dick dont le roman sur les androïdes va donner lieu à un tournage étonnant et très inquiétant.

BLADE RUNNER en 1982 reprend bien la question du corps, de ce que peut le corps devenu parfois prothétique. « Nul, en effet, ne sait ce que peut le corps » reconnaissait déjà Spinoza qui en avait fait un opérateur de rencontres, le croisement d'éléments infinis, la technique ne différant pas fondamentalement de la nature. Et Aristote pouvait reconnaître également que si l'homme a une main, c'est par intelligence, l'organe ne servant plus à la marche naturelle

mais se mue en outil pour l'âme humaine. C'est la question du corps en tant qu'artefact que Philip K. Dick avait développée dans son roman et que Ridley Scott reprend dans une perspective posthumaine. Le film est grandiose, servi par des acteurs qui vont devenir emblématiques comme Harrison Ford ou Rutger Hauer. Il s'agit en tout cas d'une réalisation magistrale. Elle constitue le fil rouge de notre analyse. Il n'y a pas de nature humaine, l'essence de l'homme serait plutôt de ne pas en avoir, laissée ouverte à un devenir qui associe biologie et informatique. Les androïdes, une nouvelle forme d'esclaves en révolte, doivent être massacrés par un corps spécial d'intervention nommé *blade runner*. Mais d'une certaine manière rien ne les en distingue dans l'apparence et les hommes pourront peut-être se croiser génétiquement avec les cyborgs comme c'est le cas de Rick Deckard et de Rachael dont l'amour vient greffer des règnes si différents. À certains égards, les androïdes manifestent des vertus supérieures à l'homme suivant une nouvelle « généalogie de la morale » que le film laisse deviner en filigrane. Le film, très proche également du *Cycle des robots* d'Asimov, connaît plusieurs versions, comme pris d'une hésitation dans ce dépassement de l'humain vers le posthumain. Il réalise une esthétique proche des tendances *cyberpunks*. On comprend que Jean Rochereau dans *La Croix* ait pu trouver le film « horriblement fatiguant » et que la presse ne lui ait pas manifesté un véritable intérêt même si Gilbert Salachas dans *Télérama* reconnaît qu'il s'agit « plastiquement d'une réussite totale ». Le film n'a pas connu un franc succès au moment de sa sortie en salle mais devient emblématique pour les versions en vidéo. Une longue durée rare pour un spectacle cinématographique, comme si la vie dont il traite, la possibilité d'une survie tant recherchée par les hommes

trouvaient dans les nouvelles technologies les prodromes d'une éternité inédite, essentiellement numérique. C'est là son sujet d'une certaine manière comme on le découvre au milieu du scénario par l'analyse que Rick Deckard pratique sur une photographie grâce aux moyens de l'ordinateur. Des formes de mémoire dures et vives qui reposent la question de l'image illustrant des souvenirs proches du rêve, de sa vérité traitée autrement par *Legend*.

LEGEND, filmé après une publicité pour Macintosh, est un film fantastique qui sort en salle en 1985. Loin de faire l'unanimité, il s'agit plutôt d'un échec commercial. Peut-être en raison du sujet abordé : une réflexion sur le mal qui sollicite des forces insoupçonnées comme si le bien ne pouvait en constituer la seule réponse. Est recherchée la possibilité d'activer des ressources inconnues, inédites dans un corps prêt à tout, à aller jusqu'au bout de lui-même, à se dépasser dans des configurations qui sont celles de l'amour. Un amour entre Lili, jeune princesse, et Jack, pauvre, proche de la nature, interprété par Tom Cruise. Il faut donc que cet amour, qui rappelle quelque chose de *Clara* de Schelling, s'actualise avant que les portes ne se ferment sur le monde. Avant que la nuit ne tombe de manière définitive et réinstalle le néant dans ses droits. Tout se passe en à peine une ou deux heures, séjourne dans l'instant de la fin. Il ne reste qu'un bref moment pour sauver le monde qui dépend de deux licornes soutenant la lumière et le cours de la durée. Comment trouver un peu de temps dans le temps, un instant supplémentaire s'il n'y avait cet amour absolu pour une princesse à extraire de la fermeture du tombeau ? L'heure doit reprendre à la même heure. Il n'y a pas d'autre temporalité, il ne nous reste que ce que

nous faisons maintenant... Pari impossible qui nécessite une habileté, une vertu supérieure, inhumaine sans doute, laissant la *critique* indifférente ou peu enthousiaste. Mais le film peut prétendre à d'autres généalogies : Myamoto, créateur de *Zelda*, s'en est peut-être inspiré et Peter Jackson aurait rêvé que *Le Seigneur des anneaux* lui emboîtât le pas. Un air un peu japonais qu'on retrouve dans le thriller de Ridley Scott qui fait suite à cette œuvre enchantée.

BLACK RAIN, en 1989, rompt sans doute avec cette magie. Il suit de près *Traquée*, lequel fut un échec en salle même si, là encore, il est question d'explorer une situation extrême et une modification dans le comportement de gens pourtant assez dociles, bourgeois, mais que les événements insolites portent au-delà de ce qu'ils peuvent, produisant une métamorphose inattendue. Ridley Scott renoue également dans *Black Rain* avec cette manière de transformation au travers d'un genre policier. Il s'agit d'accompagner l'extradition au Japon d'un criminel nommé Sato. Michael Douglas qui interprète le policier, en garde du condamné, confère une belle épaisseur à l'intrigue et redonne un certain succès à la filmographie de Ridley Scott qui, là encore, signe une réalisation irréprochable sachant que Sato en fuite va conduire son gardien dans un monde qu'il ne connaît pas pour éveiller en lui des résonances et des forces insoupçonnées. André Moreau dans *Télérama* considère que le scénario est desservi par une absence d'imagination et des conditions de tournage en pays inconnu. Mais ce sont justement ces conditions impossibles, son alliance avec Masahiro Matsumoto, qui le conduiront vers une espèce de devenir samouraï ne manquant pas de puissance. Il s'agit nécessairement, pour un policier occidental, d'un déficit dans ses stéréotypes. Le

schéma d'un flic américain est à court d'images pour entrer dans cet autre monde et comprendre, à partir de ce défaut, d'autres manières d'associer les idées. Un changement de code devant une pègre nippone qui fait éclater les lois du genre. Et cette déterritorialisation fera appel à des facultés plus subtiles, à un flair supérieur au simple protocole d'une enquête.

THELMA ET LOUISE en 91 n'est pas sans rapport avec le changement de code évoqué : une traque concerne rarement deux femmes, dont le comportement n'a rien à voir avec l'image du gangster masculin à laquelle on avait pris l'habitude de souscrire. Film sur le « devenir femme », on se demandera jusqu'où l'agressivité féminine est capable de répondre à un viol et créer une fuite originale, une ligne de fuite. Ce sont, ici encore, des personnalités banales qu'un événement va pousser vers leur ultime modification, une mutation incompréhensible qui les rend tout à fait méconnaissables, elles-mêmes étonnées de cette métamorphose, de cette libération vis-à-vis d'une société qui les avait si cruellement soumises. Au point d'affronter la mort dans une étrange forme de bonheur, une affirmation absolue. La violence de cette rencontre aura choqué la presse traditionaliste aux États-Unis considérant ce film comme l'expression d'un féminisme excessif ou pis d'un dérangement mental sous une expédition punitive contre l'ordre des choses. Cette rencontre de Ridley Scott et des femmes va se poursuivre avec Elisabeth Shaw dans *Prometheus* pour ne pas parler de Ripley devenue si emblématique... Mais avant ce retour vers la science-fiction, ce voyage intersidéral, il faut en entreprendre un autre, ici-bas, plus long que

celui qui nous conduisit vers la lune : le périple risqué de Christophe Colomb.

1492 : CHRISTOPHE COLOMB est une réalisation dont le budget reste faible par rapport à l'ambition de la reconstitution historique. Le film sort en 1992 pour marquer le cinquième centenaire de la découverte de l'Amérique. Toujours il est question d'une aventure extrême, aux limites de la transgression, d'un affrontement avec l'Église qui soutenait que la terre est plate, en conformité avec la géométrie d'Euclide et avec l'autorité de la raison. La foi, curieusement, se place du côté de l'équipage auquel il est demandé de croire Colomb pour s'embarquer dans une telle expédition. Croire les hommes plutôt que les dieux. Il s'agit donc d'une totale inversion des valeurs, avec l'impossibilité de rebrousser chemin, forcé d'avancer en raison des vivres qui s'amenuisent. C'est la rencontre d'un autre monde, interprétée magistralement par Depardieu, qui fait voler en éclats toutes les références de la chrétienté. Le conflit est inéluctable tant les représentations du monde vacillent et font tout chavirer, dans l'ordre des tempêtes océaniques, de l'amour comme de la vérité ou de la justice. La maladie, les épidémies s'emparent des corps et bouleversent tout ordre comme si la confrontation à l'Autre ne pouvait que finir dans la monstruosité la plus totale, la guerre sanguinaire. Gilbert Salachas a peut-être la dent un peu dure dans sa critique pour *Télérama* qu'on ne parvient pas à saisir tant elle est courte : « L'excès de zèle est réservé aux éléments tristement historiques de son film : les horreurs de l'Inquisition, la révolte des Indiens, les atrocités de la guerre coloniale. Le film ne conte pas une belle histoire. » Une fois n'est pas coutume, c'était bien là l'objectif du cinéaste,

celle d'explorer la frontière de l'humain bien mieux que de satisfaire le goût de la romance pour un public à divertir... Claude Monnier semble plus inspiré dans sa très bonne critique pour *Dvdclassik* considérant que « loin d'être un *film-maker* sans âme qui aborde chaque genre hollywoodien en mercenaire, comme certains aiment aujourd'hui le penser, Scott est un cinéaste authentiquement malade, un moraliste tordu et tourmenté qui, comme John Milton dans l'un des chefs-d'œuvre absolus de la littérature britannique, *Paradis perdu*, ne peut s'empêcher de s'identifier passionnément avec les tourments de Lucifer ». On ne dira pas mieux en ce qui nous concerne. Des tourments qui nous replacent sur l'océan tumultueux, sur un voilier conduisant directement au fond de l'esprit.

LAME DE FOND en 1996 nous entraîne vers un autre enfer, celui d'un naufrage comme *Le Radeau de la Méduse* dans une forme réactualisée de tragédie, celle du voilier *L'Albatros*, perdu au large de la Floride, sous des éléments déchaînés. Un ouragan qui n'est signalé par aucune alerte météorologique. Il s'agit d'une singularité absolument locale que les marins nomment un « grain blanc ». À bord se côtoient des adolescents avec des tensions psychologiques liées à l'espace confiné du navire. S'ouvre le double fond de la mer et de l'esprit humain confronté à une situation extrême. Celle qui fait naître en l'homme un autre homme. Chose dont Pierre Murat rend compte dans *Télérama* : « Le malaise de la jeunesse ? Ridley Scott vous donne la solution. Prenez des adolescents. Mettez-les sur un bateau. Faites-les naviguer huit mois environ sous les ordres d'un capitaine autoritaire, comme Charles Laughton dans *Les Révoltés du Bounty*, et intelligent, comme Robin Williams dans *Le*

Cercle des poètes disparus... Il faut trouver un coin de mer avec des tempêtes. Car la tempête fait l'homme. » À condition d'entendre l'homme passé hors de lui-même, comme par-dessus bord, peut-être en direction des femmes...

À *ARMES ÉGALES*, le titre à l'affiche en 1997, confronte au milieu militaire la volonté d'une femme désireuse d'ouvrir sa carrière au sein de l'armée, avec les difficultés qu'une telle profession va susciter dans un monde masculin. On y retrouve tout le refus du sexisme déjà abordé avec *Thelma et Louise* mais selon une face cette fois-ci plus sociale dans sa visée, moins mortifère. C'est à un combat contre soi-même que se trouve confrontée Jordan, interprétée par Demi Moore se rasant le crâne pour surmonter les brimades qui lui seront infligées. Jacques Morice pour *Télérama* en appelle « au secours ! » dans une forme d'absence de regard tout à fait confondante. Et Élisabeth Lebovici de noter dans *Libération* que Ridley Scott est devenu un « tâcheron du film nationaliste ». C'était ignorer le scénario qui se prépare, qui allait sortir sous le nom de *Gladiator* où précisément l'intelligence de la fille de Marc Aurèle, merveilleuse, va se confronter aux injures et tentatives incestueuses de Commodus. Retenons ce point avant d'aborder bien plus loin la deuxième partie de cette filmographie. Entrons sans plus attendre dans l'analyse du monstrueux qui se niche sous tous les temps de l'Histoire comme si, pour en déborder le cours et passer dans une nouvelle époque, il fallait nécessairement une guerre capable d'en repousser les frontières, un *duel* qui en marquera la forme si singulière.

SORTIR DE SON TEMPS relève d'un geste qui laisse des *signes*. Sous l'aspect de créations qui comptent parmi les plus originales d'une époque pour en déplacer les lignes, en forcer la frontière. Que ces débordements aient lieu sous l'insistance d'une image ou d'un art martial voilà qui ne se rend pas indigne de la philosophie. Supposer le contraire serait comme séparer Marc Aurèle, référence incontournable du film *Gladiator*, de la construction du Colisée, tourné vers le soleil. Difficile en tout cas de détacher les *Pensées* de l'empereur des multiples combats noués sur le fil du glaive. Ce sont des pensées composées sous la tente durant de longues campagnes comme le montre le début de cet incomparable peplum. Le champ de bataille fait l'essence même de toute stratégie et peut-être de tout montage. Il ne saurait y avoir d'idées sans le choc de ces épées qui font l'Histoire. Et c'est là une composition heurtée, une mosaïque chaotique qui forge l'intérêt des tournages de Ridley Scott.

Les figures martiales, dirait-on, entrent en confluence avec les intrigues de la narration et les positions de Maximus, ses thèses philosophiques, en sont elles-mêmes inséparables. Ce sont les chemins de la guerre qui façonnent l'ordonnance des idées. Le régime des actions n'est donc rien sans les innombrables détours qui dessinent tout autant l'aventure de l'esprit que son affrontement avec le réel. C'est ce que montre le premier titre de Ridley Scott, *Les Duellistes*. Une mentalité guerrière qui semble peut-être périmée et qui pourtant nous concerne de près, le combat, la lutte – avec leurs aléas – constituant l'enchaînement des événements.

Le film s'inspire en tout cas d'une nouvelle fort réfléchie de Conrad : *Le Duel*. On retrouvera du reste Conrad un peu plus tard sous le titre de son roman *Nostromo*. Celui-ci servira à baptiser le vaisseau en lequel se déroule *Alien, le huitième passager*. Dans toute l'œuvre de Ridley Scott flotte cette atmosphère de conflit que les Duellistes vont différer sans cesse, évitant parfois la rencontre frontale. Un mouvement de fuite que le combat entre Maximus et Commode va au contraire porter vers une limite encore inimaginable au moment de ce premier film.

Les Duellistes, entièrement dévolu à un affrontement singulier repose sur une longue tradition. Le scénario rappelle en tout cas un titre de Descartes, le même Descartes qui deviendra plus tard un personnage de *Blade Runner* sous le nom de « Rick Deckard ». Il s'agit de son tout premier traité aujourd'hui perdu : *L'Art d'escrime, d'épée comme de sabre pour bien défendre sa vie en chevalier...* On comprendra peut-être par-là que, dans l'ordre de ce grand penseur, le duel ne sera pas une affaire annexe. Il sert de métaphore à toute existence : défendre la vie qui passe sur un champ de mines, au cœur des ténèbres. « Je suis un virtuose de la survie » dira l'un des personnages du film qui refuse les combats, mais cette proposition pourrait valoir également pour ceux qui l'acceptent et trouvent dans le duel une expression vitale. Voici du reste une obsession qui enchaîne un procédé dont Ridley Scott a usé dans toutes ses réalisations. Le duel se conçoit très tôt déjà non pas comme un caprice mais comme un art d'associer des postures, une forme d'enchaînement qui chez Descartes sera poussée vers une véritable méthode, un ordre des raisons. À défaut bien sûr de retrouver l'auteur des *Méditations* dans *Les Duellistes*, il passera cependant au sein de l'image sous

les traits de Harrison Ford incarnant le rôle de Deckard. Est-ce invraisemblable d'associer ainsi un philosophe à un chasseur d'androïde ? On peut, pour en juger, s'en remettre à Baillet, premier biographe de Descartes et qui le décrit de manière fort romancée s'exerçant au combat ou montant à cheval¹. Et nous savons que le sens de la fiction n'est pas vain dans la *Première Méditation*. Voici que s'imposent à la pensée le rythme du galop autant que le tintement de l'épée qui ne sont évidemment pas sans rapport avec la pratique d'un certain montage fictif autant que stratégique. L'escrime, on en conviendra, est un exercice rigoureux dont dépend la vie de celui qui s'y engage en une espèce de mathématique du corps lorsque chaque coup s'enchaîne aux précédents. Cela réclame ordre et méthode, clarté et distinction. « Il y faut beaucoup d'application » reconnaît l'un des duellistes quand Descartes fait de l'attention une règle incontournable de la pensée. Une chaîne astucieuse dans le respect des équilibres mais tout autant la nécessité de « s'avancer masqué », voire de tromper l'ennemi.

Les Duellistes développent une intrigue qui évidemment annonce bien autre chose que ne le supposerait un *Traité*. Une querelle, à l'époque de Napoléon, entre Hussards. Un motif tout à fait vain va les entraîner tous deux en une vie affectée par leurs nombreuses rencontres belliqueuses. Ils s'obstinent ainsi à reprendre chaque fois le duel sous une forme qui n'est peut-être par loin d'une union singulière. Quelque chose d'assez secret, comme un contrat, « une association de longue date » dira l'un d'entre eux, celui qui en cachette fait rayer du peloton d'exécution son ennemi mortel, condamné après les cent jours du retour

1. Adrien Baillet, *La Vie de Mr Des Cartes* (1692), Paris, La Table Ronde, 1992.

de Napoléon. Il ne souhaitait donc point sa mort. Le seul motif de cette rixe tient au besoin « pour s'en sortir, d'aller jusqu'au *bout* ». Au bout, voire au-delà de ce qui est humain, par-delà l'homme échappant aux situations sordides. Comme si la mort de l'un et de l'autre était peut-être épargnée en laissant advenir une humanité exceptionnelle... Ce qui produit tout au long du film un évitement, une distorsion des retrouvailles, avec des poursuites différées qui tournent au monstrueux, sous l'horreur des champs de bataille que Ridley Scott se complait à faire varier durant toute sa filmographie. Jusqu'aux moments les plus dérangeants, insupportables, parfois absurdes, notamment sous les pires horreurs à Mogadiscio dans *La Chute du faucon noir*, la cavalerie le cédant à l'aviation et aux bombardements sans frein.

Comment l'image au cinéma rend-elle alors compte de ce duel si monstrueux, c'est ce que nous allons voir tout au long de cette recherche. Certes, Stanley Kubrick est présent dans cette manière d'escrimer le cinéma et Spielberg, contemporain de Scott, avait lui-même débuté par la figure de *Duel*, composée de silences, avec pour ainsi dire aucun dialogue, le tout s'organisant dans le rétroviseur et les renvois coudés à la surface des jantes et pare-chocs. L'homme ici rivalise avec la machine, avec sa vitesse et sa force démesurées dans une victoire qui le transforme en profondeur. Ridley Scott, quant à lui, entamera cette transformation sur le fil de l'épée dont le tranchant lui servira de signature, avançant sa vie durant selon une forme de conflit et de concurrence rude avec Alan Parker, avec Cameron, avec Gilliam ou Lucas...

Les séquences réalisées, leur raccord, se pratiquent en tout cas à la lame et sous la conquête d'un sens qui n'est

jamais donné *a priori*. Dans *L'Image-temps*, deuxième volume sur le cinéma, Deleuze se pose beaucoup de questions relatives à l'enchaînement, à l'agencement cinématographique effectué par les ciseaux, quand il fallait trancher, inciser, coller, réaliser des chutes ou *rushes*². Un certain automatisme des gestes qui va avec la pensée comme en tricotant, selon des idées qui suivent la file. Ridley Scott le dira autrement et à propos de tous ses films : « je voulais faire quelque chose de spécial. Car les créatures étaient tellement géniales, même l'androïde était génial. À tel point, que ça fonctionne encore aujourd'hui, presque quarante ans après. À l'époque, je tournais et montais en même temps. Je filmais et le soir, je visionnais les rushes et je commençais déjà à faire mes coupes. *Je sentais qu'il y avait un truc énorme là-dessous*. Que ça allait devenir fort et nouveau³ ». S'y associent dirait-on une forme de pressentiment diffus, la volonté de forcer ce que nous sentons habituellement sans le comprendre. Une certaine *image de la pensée*, la pensée ayant besoin d'introduire partout des coupures autant que des liens, des pauses, des retournements dignes d'un combat. Comment faire surgir « un truc énorme là-dessous », capter ce qui grouille de manière invisible sous chaque événement ? Cela suppose une vision particulière, un doigté propre au cinéaste. Voici donc que l'image de la pensée se trouve taillée au sabre ou à la hache comme pour Tolstoï dans *Guerre et Paix* ou encore Stendhal dans *La Chartreuse de Parme* qui s'ouvre sur un champ de bataille agité par autant de forces détournées. De quoi parlerait autrement la philosophie si n'était cette

2. Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 ; *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

3. Ridley Scott, entretien avec Nicolas Rieu, pour l'émission *Mardi Cinéma* publié sur le site *Mondociné*.

ligne de coupe, de front, mystérieuse autant que mobile, incorporelle par sa manière de survoler les hommes ? Que serait la pensée si elle se tenait loin des combats, des luttes qui portent le réel dans ces images hachurées, mouvantes dont *Kingdom of Heaven* constitue peut-être la meilleure illustration, la vie granulaire des corps étant filmée selon des arrangements monstrueux, chacun s'intégrant dans un tableau plus vaste ?

Le cinéma, sous son mouvement propre, n'est évidemment pas une peinture ni la mise en scène d'un opéra, même si après *Les Duellistes* Ridley Scott avait songé à poursuivre par la réalisation du *Tristan* de Wagner. Il rend plutôt visible, sous le regroupement gigantesque des corps, d'autres processus, des champs de bataille mouvants ou un ensemble de ruines dans *Alien Covenant*, et toujours d'une guerre sans merci qu'on retrouve encore tout au long de *Mensonges d'État*. Il s'agit par conséquent d'une dialectique sans doute irréductible aux tournures littéraires déjà explorées de par le passé. Et les films muets qui inspirent Ridley Scott, comme *Metropolis*, montrent bien d'autres voies, d'autres moyens que ceux de l'exposition d'un dialogue au théâtre, la lutte des classes s'y agitant d'une façon que ne connaissait pas le récit, grande masse d'un peuple serré qui avance au rythme mécanique d'une machine. S'y profile au demeurant une fresque qui excède les ressources figées du paysage, fresque devenue historique par les moyens du cinéma. « Voir » et « parler » ne montrent en effet pas la même stratégie, et le cinéma muet ne produira pas les mêmes montages que ceux du parlant. Les plages de silence, appelant des gestes automatiques, feront l'essentiel de sa trame et donneront à penser des événements autrement inaccessibles : long défilé d'ouvriers dans la rue,

mouvement de foule déambulant comme une armée de zombis.

Le film muet, loin de l'articulation d'une grammaire, tout comme les aliens, mutiques en leur genre, produit des raccords qui ne délivrent qu'une narration faible, recourant à des procédés qui se passent de mots. Les plans fixes, les gros plans, les plans rapprochés, les plans ouverts, panoramiques ou fermés, larges ou rétrécis s'emboîtent pour donner d'abord à voir les querelles et les figures du monstrueux, le « monstrueux » étant ce qui se « montre » sans prévenir. Il saute d'un niveau à l'autre, de manière automatique. Le monstre se décline selon des mouvements forgés par une image insupportable. Vaquer entre ces enfilades du plan, cela ne réside pas seulement dans un coup porté mais dans une technique de l'esquive. Il s'agit ce faisant de se détourner, de différer les meilleures occurrences, de repousser les rencontres, comme pour produire une *série*, un débordement au long cours, un art de retarder, de suspendre, de montrer à l'œuvre le jeu de la différence. On se confronte ainsi à l'impossibilité de la résolution. Une impossibilité d'inscrire la querelle dans un champ figé comme cela se produit d'ailleurs tout au long des *Duellistes*, le conflit venant créer plutôt un passage, d'un instant à un autre. Entre des portes, des couloirs, des espaces comme pour ronger ou déchaîner le temps lui-même.

LE MONSTRUEUX, ce qui se *montre* entre les images, notamment au cinéma, le « truc énorme » que Ridley Scott disait « sentir là-dessous », voilà qui engage la pensée sur d'autres cartographies que le récit, « quelque chose de nouveau » dit-il encore. Terribles lacérations qui suspendent la parole et viennent trouser l'écriture. Certes, on peut y noter une pratique de poses encore théâtrales, mais la scène se voit débordée par des maquettes, des paysages urbains et, au sein de ces artifices, d'énormes machinations qui entrent elles-mêmes dans la mécanique cinématographique. Défilent de longues plages irréelles, en noir et blanc, entrecoupées de visages liés à la nuit ou à la vision d'un monde souterrain quand s'y catapultent des êtres hors tout langage. Étrange scène de *Prometheus* au moment où les spectres d'une ancienne civilisation grésillent et hantent, par leur contour flottant, le couloir sombre d'une base millénaire. Et c'est la figure du monstre qui prend position dans une durée que rien ne semble plus pouvoir assembler hors du combat et de la lutte la plus acharnée.

Ridley Scott affectionne de tels fantômes sans doute autant que les automates. Si l'époque ne les séparait de plusieurs siècles, il aurait pu proposer à l'anglais Thomas Hobbes, natif du même royaume, le frontispice de son livre interdit : *Léviathan*. On y retrouve un climat, une géographie commune, le brouillard, le contraste de lumière, une ambiance nocturne de contes et de légendes à faire froid dans le dos. C'est que Hobbes est étrangement habité par une vision de l'homme qui, dès la première phrase de l'ouvrage, tend vers la promotion d'un cyborg. Le livre est