



HAL
open science

Figuration détritique et décharges visuelles. De quelques déchets au cinéma

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Figuration détritique et décharges visuelles. De quelques déchets au cinéma. Débordements, 2020. hal-03194640

HAL Id: hal-03194640

<https://amu.hal.science/hal-03194640v1>

Submitted on 9 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

**Figuration détritique et décharges visuelles. De quelques déchets au
cinéma**

Jean-Michel Durafour

Aix-Marseille Université

Figuration détritique et décharges visuelles. De quelques déchets au cinéma

Jean-Michel DURAFOUR

*paru initialement dans Débordements, revue papier, n° 2, octobre
2020, p. 83-95 (version corrigée et illustrée)*

- « – Je vais te dire un mot. Un seul mot.
- Oui, monsieur.
- Tu m’écoutes ?
- Oui.
- Plastiques.
- Que voulez-vous dire exactement ?
- Les plastiques, c’est l’avenir. Tu y penses ?
Promis ? »

Le Lauréat

L’urgence anthropocénique dans laquelle nous sommes plongés a depuis quelques temps encouragé une réflexion composite sur l’écologie comme circonstance d’identification et de qualification de nouveaux modes de la capacité, humaine mais aussi non humaine, de faire image. D’abord – humaine – parce que l’attitude écologique engage en profondeur, à la suite des phénomènes qu’elle dénonce (souillure plastique massive, empoisonnement des sols et des cours d’eau, accidents nucléaires), des régimes originaux d’imagicité. Depuis quelques années, par exemple, la photographe norvégienne Vilde J. Olfen compose en macrophotographie des paysages artificiels, inspirés des glaciers et fjords de son enfance, à partir de sacs plastiques trouvés dans les rues d’Oslo pour alerter le spectateur sur son mode de vie écophage [Fig. 1]. Ensuite parce que l’écologie nous rend étrangers à la manière de voir, d’abord physiologique, par laquelle nous avons été rituellement éduqués depuis des siècles. Elle fait de nous des in-cultes et nous désanthropomorphise. Elle nous exclut de notre aptitude culturelle péniblement acquise à voir.



Fig. 1
Vilde J. Olfen
Plastic Bag Landscape #1
2014

Dans cette désanthropisation, le cinéma, plus que n'importe quel autre mode de production d'images et d'expression par images, joue un rôle bien spécifique : car il est, lui aussi, une *expérience déshumanisante de notre regard*. Même si l'appareil de prise de vues photographiques est fabriqué par des hommes, qui s'en servent à telle ou telle fin humaine et l'ont pensé à partir de fictions symboliques tout ce qu'il y a de plus humain également (comme la perspective artificielle), il n'en reste pas moins que, très tôt, les premiers cinéastes et théoriciens du cinéma ont insisté sur le caractère également « surhumain » (Gilles Deleuze) de la perception cinématographique rendue possible par les exploits de la caméra et du montage (panoramique circulaire, très grand ralenti, etc.) :

« ciné-œil » de l'opérateur centaure chez Dziga Vertov, « sur-œil mécanique et optique [qui] fait apparaître clairement la relativité du temps » chez Jean Esptein – par exemple. L'œil humain n'est plus, écrit Luc Vancheri dans *Le Cinéma ou le dernier des arts*, en pastichant une célèbre formule attribuée à Protagoras, « la mesure du regard ».

C'est aussi l'une des conséquences de l'anxiété écologique.

VERS LE CINEMA : CONSTRUIRE LES DECHETS

Sans parler du cinéma documentaire que je laisse délibérément de côté dans ces pages, que le cinéma de fiction – depuis le début des années 1970 (qui correspond également à un tournant dans la diffusion publique de la pensée écologique avec les premiers travaux de James Lovelock et Lynn Margulis sur l'« Hypothèse Gaïa » et les avertissements du Club de Rome en 1972) – ait croisé le chemin de déchets de toutes sortes, sous toutes les coutures, de leur énigme, de leur amplification, de leurs mutations, c'est là un fait : recyclage de l'urine en eau dans *Dune* (1984) de David Lynch, ou des cadavres en nourriture dans *Soleil vert* (*Soleynt Green*, 1973) de Richard Fleischer, collecte de corps humains dans les camions-poubelles de *Body Snatchers, l'invasion continue* (*Body Snatchers*, 1993) d'Abel Ferrara, péremption des boîtes de conserve dans *Chungking Express* (1994) de Wong Kar-wai [Fig. 2], appartements transformés en dépotoirs dans *The Hole* (1999) de Tsai Ming-liang, et ainsi de suite. On peut même dire que le cinéma a particulièrement contrevenu au principe d'oubli qui caractérise le comportement humain devant les déchets modernes (c'est la célèbre formule attribuée au préfet Poubelle : « Fermez le couvercle et n'y pensez plus ! »). Combien de décharges plein cadre en décor principal comme dans *Affreux, sales et méchants* (*Brutti, sporchi e cattivi*, 1976) d'Ettore Scola, *L'Île aux chiens* (*Isle of Dogs*, 2018) de Wes Anderson ou *Dodes'kaden* (*Dodesukaden*, 1970) d'Akira Kurosawa [Fig. 3] ? Combien d'intrigues qui naissent à proximité des ordures – du *Kid* (*The Kid*, 1921) de Charlie Chaplin à *Alita : Battle Angel* (2019) de Robert Rodriguez – ou y prennent fin, telles celles de *La Soif du mal* (*Touch of Evil*, 1958) d'Orson Welles, *Sangre* (2005) d'Amat Escalante, mais aussi *Il était une fois en Amérique* (*Once Upon a Time in America*, 1984) de Sergio Leone [Fig. 4] ?

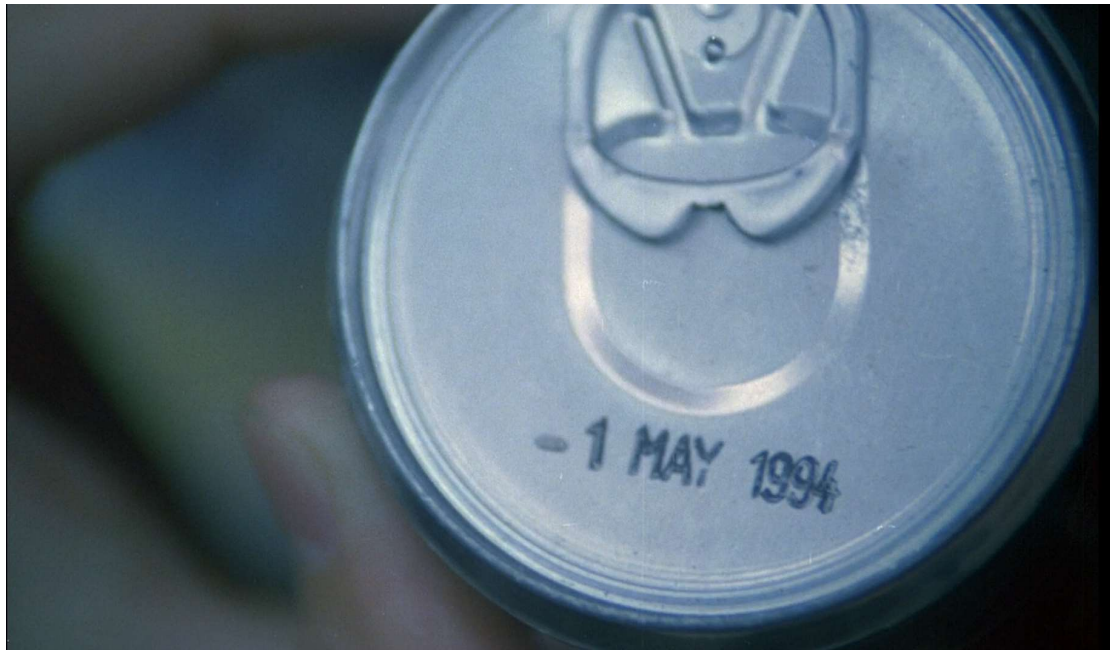


Fig. 2
Wong Kar-wai
Chungking Express
1994



Fig. 3
Akira Kurosawa
Dodes'kaden
1970



Fig. 4
Sergio Leone
Il était une fois en Amérique
1984

Les déchets n'ont pas attendu notre prise de conscience écologique et sa médiatisation de masse depuis quelques décennies pour composer au cinéma un *motif figuratif*. L'hypothèse de ce texte est que pour de nombreux films antérieurs au « virage écologique » des sociétés occidentales – je n'en retiendrai que deux – la question des déchets comme *mobile écologique* doit être, en revanche, précipitée par l'analyse qui s'empare de leurs images aujourd'hui. Ce texte fait le pari que l'aptitude du cinéma – fiction ou documentaire – à témoigner du réel ne doit pas être confondue avec l'intention des hommes qui le font et que, même si la plupart des êtres humains n'en avaient pas alors le discernement et qu'il a longtemps existé un choix, économique et idéologique, de polluer (le tout-jetable était, par exemple, censé soulager les femmes au foyer), les déchets s'accumulaient déjà en un souci très vite irrécusable à une époque où il n'existait aucun discours écologique organisé les concernant. Qu'ils n'aient pas alors suscité d'inquiétude ne veut pas dire qu'ils n'étaient pas inquiétants : de cela le cinéma a pu, selon les cas, retenir quelques traces (d'autant que notre préoccupation devant les déchets est trop souvent volontiers esthétique, si ce n'est presque exclusivement visuelle : typique est, à ce titre, le concept de « dégradabilité » qui ne fait souvent référence qu'à la durée de visibilité dans l'environnement). On constatera au passage que le cinéma est né – deux fois comme on sait : d'abord comme Cinématographe, puis comme

forme montagique – au même moment où les déchets devenaient précisément un problème (économique, social, environnemental, etc.)¹.

Mais d'abord, qu'est-ce qu'un déchet ? Un coup d'œil dans n'importe quel dictionnaire usuel répond manifestement à cette question par un double éclaircissement : le déchet, c'est d'abord ce qui tombe d'une matière ou d'une chose que l'on ouvrage (en vue de la fabrication d'un objet), ce qui est « déchu », échoué, formé de chutes, de tombées et retombées – tissus ou radiations, copeaux de bois ou particules fines ; mais c'est aussi l'objet lui-même une fois qu'il est gâté en quantité ou qualité au cours de son usage ou simplement par l'usure du temps qui passe. Aujourd'hui il a noms conditionnement plastique, matériau non recyclable, pile, composant électronique... – longue est la liste. On s'en débarrasse en le stockant dans des « décharges ». La décharge est étymologiquement ce qui à la fois nous retire le fardeau physique des ordures (leur chargement) et leur responsabilité morale (leur charge). – En réalité, le mot est loin d'être stable : il est patent qu'une même matière, pour des raisons économiques, professionnelles, affectives... peut être tenue pour une ordure par les uns, à tel endroit, telle époque, ou bien pour une substance précieuse par d'autres : par exemple, le salpêtre, avec lequel on a longtemps fait de la poudre à canon, est le produit cristallisé des remontées par capillarité dans les lieux humides de l'eau souterraine riche en sels minéraux comme on en trouve à proximité des fosses d'aisances puis des égouts.

En règle générale, le déchet filmé – même s'il prend place dans un documentaire dénonçant la pollution écocide de l'économie capitaliste néolibérale, productiviste et surconsomériste – n'est de toute façon jamais le même que le résidu que l'on jette. Le déchet filmé, comme tout objet filmé, est *construit*. Non seulement parce qu'il n'existe de toute façon pas de perception vierge de toute théorie, mais parce que le déchet médiatisé par l'image du dispositif cinématographique – comme dans n'importe quel dispositif spéculatif – entre alors dans un processus visuel qui le problématise, c'est-à-dire le transforme en embrayeur d'exercice imaginaire et théorique.

En philosophie, on est habitué à ce genre de processus de transformation très souvent contre-intuitive. C'est ce que fait Serres dans *Le Mal propre. Polluer pour s'approprier ?* (2008), lorsqu'il rapporte les gestes d'appropriation par certains animaux ou l'homme à des manœuvres excrémentielles : « Comme ces mammifères carnassiers, beaucoup d'animaux, nos cousins, marquent leur territoire de leur urine, dure, puante [...]. Qui vient de cracher dans la soupe la garde pour lui ; nul ne

¹ J'y reviens plus loin à propos de l'ouverture du *Mouchard* de Ford, et autrement à la toute fin de cet article.

touchera plus à la salade ou au fromage qu'il a ainsi pollué. » Avant de conclure par une formule lapidaire : « Le propre s'acquiert et se conserve par le sale. » On peut y voir de l'anthropocentrisme (le chien se roule dans les fientes, le territoire animal n'est sans doute pas vécu sur le mode unique de la propriété) : il s'agit surtout de la marque de l'activité symbolique. Le déchet n'est plus le déchet biologique expulsé par le corps mais un déchet sémiotique bonifié par l'esprit.

Autre exemple. Dans *Des détritiques, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique* (1997), François Dagognet va a priori pareillement à l'encontre de la doxa sur les déchets lorsqu'il affirme que, contrairement au lexique (« La "dèche", c'est le manque »), il y a dans les rebuts, dans le prolongement épistémologique du résurrectionnisme de Cuvier proposant de reconstruire un organisme entier à partir d'une dent fossilisée, une surabondance de sens : « L'existence s'est déposée en eux ; ils sont donc métamorphosés en témoignages. » Le philosophe se fait alors « matériologue » (« qui privilégie le substrat, ce qui éloigne des bases de la métaphysique traditionnelle, idéaliste, minimisant le support au bénéfice de ce qu'il diffuse »), « morphologue » (« attentif à la seule disposition des surfaces sur lesquelles nous lisons la spécificité, sans devoir chercher à atteindre une profondeur fantasmée ») et « objectologue » (« retenu par les fabrications (même les industrielles) et les agencements prosaïques, y incorporant les outils et les machines »).

Le même phénomène se produit dans d'autres disciplines – en anthropologie comme lorsque André Leroi-Gourhan, devançant la rudologie (l'étude des déchets) ou la *garbage archeology*, documente l'invention de l'espace domestique à la fin du paléolithique en suivant les traces laissées par les ordures de nos lointains aïeux (*Le Geste et la parole*) ; il se produit aussi, différemment, au cinéma. C'est précisément ce que ce texte se donne comme objectif de préciser à partir de maintenant en en détaillant deux des procédures iconiques principales.

LE DECHET ESTHETIQUE

La première relève de la classe plus vaste des procédures internes au film. Elle permet de donner à voir une proposition figurative sur tel ou tel déchet, quand rien dans la fable, ni scénario ni récit, n'en fait état, ni non plus dans le moindre propos visuel explicite.

Dans *L'Étrange créature du lac noir* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954) de Jack Arnold, un groupe de savants est confronté, en pleine mangrove brésilienne, à l'existence d'un homme-poisson né d'une énigmatique bifurcation dans l'évolution des espèces à partir de nos lointains ancêtres ichtyomorphiques. Le film insiste par sa mise en scène

sur l'écart entre ce qu'est la lagune pour les membre de l'expédition – un *paysage*, un *environnement*, ce qui les encercle comme un spectacle mais auquel ils n'appartiennent pas (émerveillement des personnages, luxuriance arboricole, chants des oiseaux exotiques) – et ce qu'elle est pour l'« homme aux branchies » – un *milieu*, un *pays*, qu'il habite comme le territoire dans lequel il vit (les plans sous-marins, par exemple). Les biologistes et le capitaine du bateau se comportent bien peu comme des scientifiques, plutôt comme des touristes, dans la mesure où ils ne se posent jamais la question de ce que leur intervention modifie ou pas dans ce microcosme jusque-là protégé de toute présence humaine, et où d'ailleurs – comme on va le voir – ils paraissent s'en soucier comme d'une guigne.

L'une des scènes les plus représentatives de cette attitude tourne autour d'un mégot de cigarette. En l'espace de deux plans, on peut apercevoir la protagoniste, Kay Lawrence, jeter dans l'eau le bout de la cigarette qu'elle vient de terminer sur le pont ; puis le montage coupe et raccorde sur un plan en contre-plongée du mégot qu'on voit flotter à la surface de l'eau, enfin la caméra descend jusqu'au fond où la créature est tapie dans les algues et regarde vers le haut [Fig. 5]. Tout est fait pour rendre ambigu ce regard : le monstre observe-t-il la femme qu'il convoite (on a compris depuis quelques scènes qu'il en est tombé amoureux) ou, dans la même direction, l'objet qu'elle vient de jeter et qui l'intrigue (l'inexpressivité du masque en latex pourrait même nous laisser aller à y voir un œil désapprobateur) ? Si le regard est incertain, le montage, pour sa part, est explicite ; tandis que le premier plan fait voir la cigarette depuis le point de vue colonial des Américains (qui s'est jamais demandé où atterrissaient la cendre ou les mégots des cigarettes lâchés au sol dans la plupart des films marchands ?), le second, en passant sous la surface de l'eau, nous fait désormais adopter le point de vue de la créature : le mégot est vu par en dessous, et le panoramique de la caméra vient finalement capturer l'émetteur de ce regard.





Fig. 5
Jack Arnold
L'Étrange Créature du lac noir
1954

À bien y regarder de plus près, il ne s'agit pas d'une cigarette comme une autre, mais d'une cigarette dont *le déchet est saisi depuis l'option optique de l'être voyant le plus proche de la nature*, presque un animal, en tout cas pas un consommateur de nicotine. C'est une cigarette filmée depuis une perspective éco-logique puisque le film met l'accent sur l'idée que la vision est elle-même une relation écologique (au sens de l'« *affordance* » de J. J. Gibson : tel milieu invite à telles perceptions et telles actions), notamment par le truchement de l'insistance, dans le récit comme pendant le tournage (costumes de couleurs différentes, caméra aquatique, etc.), sur le médium de l'eau. « Les objets de l'expérience – écrit Emmanuel Alloa dans son introduction à *Chose et médium* de Fritz Heider – pour autant qu'ils soient des objets d'expérience, ne peuvent pas être complètement isolés, dans une sorte de non-lieu hors de tout. » On ne voit pas dans l'eau comme on voit sur la terre ferme. Vue sous l'eau, une cigarette n'est pas la même chose que la cigarette que l'on fume et dont on use dans l'atmosphère. L'eau – dans laquelle il est impossible de fumer une cigarette – permet ainsi de manifester les conditions nécessaires à un déport *spéculatif* de notre manière de voir et de concevoir.

Cette lecture est confortée, si l'on s'attarde désormais sur la scène entière où ces deux plans prennent place, par le fait qu'au même moment – en montage alterné – deux des savants dispersent dans la lagune de la roténone, une ichtyotoxine organique également inhibitrice de la chaîne respiratoire mitochondriale que l'on retrouve dans de nombreux pesticides ou herbicides, pour débusquer la créature. Elle n'aura pas le résultat escompté mais sera responsable de l'éradication de toute forme de vie moins résistante à la ronde : en attestera le plan sur des dizaines de poissons flottant ventre en l'air tout autour de l'embarcation. Il y a entre les deux sites de la scène – sur le pont avec Kay, sur la barque avec Mark

et David – un effet de miroir consciencieusement entretenu par Arnold. Dans *L'Étrange Créature du lac noir*, la cigarette n'est plus assimilée à une substance seulement dangereuse pour la vie (la fumée qu'on inhale), mais aussi, par le mégot jeté dans l'eau, dangereuse pour l'équilibre des milieux naturels.

LE DECHET ICONOLOGIQUE

Autre possibilité de transfert de l'enregistrement factuel d'un déchet filmé vers l'interpellation *par les images et les images seules* de son caractère de déchet : par des procédures externes au film. J'en examinerai ici un seul cas, à propos d'un film qui, à la différence du précédent, ne comporte aucun discours environnementaliste de quelque type que ce soit, ni de près ni même de très, très loin. Mais avant cela, il me faut en passer par quelques remarques de vocabulaire théorique.

Il faut distinguer ce que l'on appelle l'image – la représentation matérielle et visuelle (*eikon*) d'une chose – de *l'iconicisation de l'image*. Une image, artistique ou non, comme document de la culture en général – n'est pas tout ce qu'elle est au moment où elle est fabriquée. Il y a, à le dire ainsi, un devenir-image de l'image. Une image apparaît toujours en plusieurs temps. Si l'image, en tant que chose, *l'image faite image*, est produite une fois pour toutes (même si elle peut être dégradée, restaurée, augmentée, etc., c'est *cette* image, l'image toujours initiale, qui est modifiée, on ne change pas d'image, toute chose s'inscrit dans une temporalité...), son iconicisation, en revanche, ce par quoi *l'image fait image*, et qui est un processus, est en droit perpétuelle. Ainsi une image continue de s'iconiciser en relation avec d'autres images² tant qu'elle dure, non seulement dans son support premier (toile de lin, marbre, pellicule...) mais aussi, potentiellement, sur d'autres supports (la photographie d'un tableau) ou sans support du tout (le souvenir d'une exposition). Le concept d'iconicisation invite à repenser les phénomènes de provenance, d'émergence et de survivance dans les liens iconographiques. À ce titre, il peut très bien arriver que deux images séparées par des siècles d'intervalles dans leur confection voient leurs iconicisations se croiser, agir même l'une sur l'autre, pour telle ou telle raison. Une image peut donc tout à fait s'iconiciser, par exemple, avec une image qui vient *après* elle (ou toute autre chose qu'une image : une image ne s'iconicise pas qu'avec d'autres images). Si ces deux images ne sont pas contemporaines, l'iconicisation de la seconde, dès qu'elle

² Sur le détail théorique de ce processus, cf. Jean-Michel Durafour, *Cinéma et cristaux. Traité d'économie*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018.

apparaît, est *immédiatement contemporaine* de celle de la première : dans certains cas, ces iconicisations se rencontrent et peuvent avoir une influence réciproque l'une sur l'autre dans une écologie figurative des images. L'anachronisme est un attribut éventuel du discours sur les images, pas de l'étude des iconicisations des images. Ainsi, une image relativement ancienne ne présentant a priori aucun rapport particulier avec la crise contemporaine des déchets et de leur pullulation peut se retrouver à en iconiciser l'un des aspects par les relations mutualistes qu'elle est susceptible d'entretenir ou entretient de fait avec une autre image plus récente. Dans certaines situations, cette seconde image n'a elle-même aucun rapport avec des problématiques écologiques, et *seule la corrélation des deux images iconicise ces problématiques dans chacune d'elles*.

À l'entame du *Mouchard (The Informer, 1935)* de John Ford, par exemple, l'affiche, que l'on voit voler au vent et venir s'empêtrer dans les jambes du protagoniste [Fig. 6], s'inscrit dans un arc narratif clairement exposé : un activiste irlandais indépendantiste est recherché par les autorités ; l'ouverture du film montre son meilleur ami, un ivrogne qui voudrait sortir sa compagne de la prostitution, regardant l'avis placardé sur un mur, avant de l'arracher ; le vent taquin l'encolle à ses pieds comme pour préfigurer la faute morale poisseuse de sa trahison à venir. Il n'est nulle part question d'un discours – visuel ou scénaristique – sur l'invasion de nos rues par des déchets en tous genres.



Maintenant que se passe-t-il si nous regardons cet extrait à côté d'un autre emprunté à *American Beauty* (1999) de Sam Mendes soixante ans plus tard – de l'autre côté de la Grande Accélération ? Dans le film de Mendes, le vol d'un sac plastique, toujours au gré du vent, au milieu des feuilles mortes de l'automne, fait l'objet d'un moment de pause dans le récit principal [Fig. 7] : il s'agit d'ailleurs factuellement d'une image dans une autre image (une vidéo amatrice regardée sur un poste de télévision par deux adolescents), fournissant l'occasion d'un propos général sur – *dixit* – la « force incroyablement bienveillante » cachée derrière les choses, « au-delà de l'univers ». Le film, dans lequel la question du plastique comme déchet est à peine plus esquissée que pour l'affiche du *Mouchard*, c'est-à-dire pas du tout (le sac est décrit comme « la plus belle chose que j'ai jamais filmée »), met en scène, dans une banlieue pavillonnaire, la crise d'une famille américaine de la classe moyenne. Apparemment, les iconicisations propres à chacun des deux films sont très éloignées l'une de l'autre. Mais, si l'on rapproche les deux scènes, un choc par montage se produit entre leurs iconicisations respectives, entraînant un devenir-image inattendu de l'un et de l'autre fragments : notre attention est désormais attirée, non plus sur ce qui fait voler le papier ou le plastique dans l'image (une brise semblable à des milliers d'autres dans une rue comme il en existe des millions), à prendre chaque film séparément, mais sur ce que ce souffle d'air fait voler – et qui est précisément tout ce qui diffère foncièrement dans notre arrangement figuratif. Dans le premier cas, il s'agit d'un objet en papier ; dans l'autre, d'un objet en plastique. Avec *American Beauty*, le sac voltige dans un monde (le champ de la caméra amateur) dont *tout humain est désormais absent*. Aucun représentant de l'espèce humaine n'interagit avec le sac dans l'espace fictionnel qui lui est propre. Dans *Le Mouchard*, l'affiche arrachée était encore un objet visqueux ; elle collait aux hommes. Elle butait sur un monde humain à l'intérieur duquel elle faisait sens : c'était un avis de recherche de la police. Dorénavant le sac plastique est, certes, toujours produit, en amont, comme l'affiche de Ford, par la culture humaine, mais il n'est plus orienté, en aval, vers une signification anthropique. Si le mouvement de la seconde est linéaire et géométrique (elle suit la ligne du trottoir et est dirigée par un fil), celui du premier est stochastique, erratique, à la fois délivré de l'homme et anthropomorphisé, prenant désormais sur lui les attributs hominiens : il est comparé par Ricky à un « enfant qui l'inviterait à jouer avec [lui] ».

Le sac de Mendes tournicote comme un papillon butineur au-dessus d'un champ de fleurs. Il est filmé comme un corps doué d'une vie exclusive.



Fig. 7
Sam Mendes
American Beauty
1999

Du *Mouchard* à *American Beauty*, la leçon a non seulement été écologique mais aussi cinématographique. Elle passe notamment par plusieurs films d'Andreï Tarkovski tels *Le Miroir* (*Zerkalo*, 1975) [Fig. 8] ou *Stalker* (1979), puis de Béla Tarr, par exemple *Damnation* (*Kárhozat*, 1988) [Fig. 9]), dans lesquels des déchets traînant de part en part du cadre – seringues, boîtes en métal, papiers gras, carcasses de voiture rouillées, etc. – signalent, en réintégrant les cycles de la nature par des dynamismes filmiques (la pluie, la boue), la désolation d'un monde mélancolique où les hommes ne sont plus eux-mêmes que des rebuts métaphysiques, théologiques ou cosmologiques. De l'un à l'autre, la différence n'est que celle de la foi dans une éventuelle régénérescence de la lignée humaine. Dans *La Pensée écologique*, Timothy Morton rappelle que, chez Tarkovski, les déchets sont le « visage de Dieu ». Tarkovski et Tarr sont les transformateurs filmiques – il y en a évidemment d'autres – par lesquels l'iconicisation détritique du *Mouchard* n'est pas seulement une conjecture esthétique (théorique), mais est cohérente du point de vue de l'histoire du cinéma.



Fig. 8
Andrei Tarkovski
Le Miroir
1975



Fig. 9
Béla Tarr
Damnation
1988

Comme le fait remarquer l'historienne Sabine Barles (*L'Invention des déchets urbains. France : 1790-1970*), dès la fin du 19^{ème} siècle, l'industrie et l'agriculture occidentales échangent les matières premières excrémentielles en provenance de la ville contre des ressources minérales non renouvelables (potasse, hydrocarbures, phosphates), suscitant une nouvelle stratégie de gestion des déchets non plus fondée sur leur emploi – comme c'était le cas des substances fécales ou des os animaux – mais sur leur abandon et leur enfermement (les poubelles). Auparavant, même si des préoccupations de type proto-environnemental existent depuis les débuts de l'industrialisation en Europe, on ne parle nulle part de « déchets ». C'est cela que *American Beauty* permet, par l'iconicisation, de délier de sa gangue figurative dans *Le Mouchard* (au-delà de la mise en images des intrigues et d'une éventuelle symbolique des déchets : le « mouchard » est lui-même un rebut de la société, tout comme la vie de la classe moyenne américaine est vide de sens) : car cette affiche qui vole au vent, par un soir de 1922, est aussi un morceau de papier jeté par terre d'une manière désinvolte, comme par exemple aussi celle mise en boule par le Vagabond à la fin du *Cirque* (1928) de Charlie Chaplin, et que personne ne ramasse pour le placer dans un réceptacle mieux destiné.

La question écologique – pour le sujet qui nous occupe ici – ne vient donc pas que des images elles-mêmes, mais elle peut aussi émerger d'une énigme formulée visuellement dans certaines images par la proximité figurative ou iconographique avec d'autres, filmiques ou non. La rencontre entre les iconicisations respectives du *Mouchard* et de *American Beauty* est loin d'être un cas isolé. *Ceteris paribus*, on pourrait construire une argumentation similaire, pour rester entre deux films, à partir d'un des plans d'ouverture de *Bob le flambeur* (1956) de Jean-Pierre Melville, par exemple, iconicisé avec ceux de *WALL-E* (2008) réalisé par Andrew Stanton pour les studios Pixar³. D'un côté, un film policier mettant en scène la dépendance au jeu d'un truand repent, dont l'une des premières images montre une place de Pigalle au petit matin, après une nuit agitée dans les boîtes de strip-tease et les tripots, dont les poubelles débordent de détritrus sur le chemin de retour des couche-tard

³ Studio particulièrement sensible à la question des déchets : peur des jouets d'être jetés dans *Toy Story* (1995), petite fille qui se cache dans une poubelle dans *Monstres et Cie* (*Monsters, Inc.*, 2001), égouts dans *Le Monde de Nemo* (*Finding Nemo*, 2003) ou *Ratatouille* (2007)... « Pixar, au fil de ses premières années, a eu une conscience aigüe de ce que signifiait l'obsolescence technologique, puisque le numérique relevait d'un bricolage en permanente évolution, ses outils étant très vite déclassés. Pixar raconte en creux, de film en film, la fable de l'informatique, comme si les studios dessinaient une sorte d'autobiographie technologique secrète » (Hervé Aubron dans un entretien accordé à Gabriel Bortzmeyer dans *Débordements* en 2015).

ou le trajet quotidien des travailleurs matutinaux [Fig. 10] ; de l'autre, une fable futuriste écologique en animation de synthèse dans laquelle le dernier robot abandonné sur Terre par une humanité exilée dans l'espace continue sans relâche sa tâche absurde et ingrate de nettoyage d'une planète poubellisée de fond en comble [Fig. 11].



Fig. 10
Jean-Pierre Melville
Bob le flambeur
1956



Fig. 11
Andrew Stanton
WALL-E

J'irai même plus loin en affirmant que *seuls sont susceptibles d'un questionnement écologiste les processus d'iconicisation*. Dans *L'Étrange Créature du lac noir*, ne peut-on pas dire que les deux parties de la scène que j'ai étudiée ci-avant s'iconicisent l'une l'autre, à l'intérieur du même film, ou à tout le moins que celle où Kay fume et jette son mégot dans l'Amazone est iconicisée par celle où David et Mark répandent de la roténone en poudre à la surface de l'eau ? C'est uniquement par le biais de tels vecteurs que des images peuvent rencontrer une écologie des images et par les images. Ce qui croise des interrogations écologiques, ce n'est jamais une image, c'est l'iconicisation d'une image sur un territoire iconique. Les images sont les produits des relations qu'elles entretiennent entre elles, elles ne leur préexistent jamais.

DE L'IMMONDICE A L'IMMONDE

Un mot encore pour finir.

Le capitalisme contemporain a – semble-t-il – introduit une solution de continuité dans l'histoire des déchets. Dès les années 1960, le biologiste Maurice Fontaine avait forgé le néologisme « molysmocène » (du grec ancien *molusma* : la souillure) pour désigner l'époque dans laquelle l'humanité venait d'entrer. Certains archéologues ont suggéré depuis, non sans humour, de distinguer entre le « Poubellien supérieur » – mot construit sur celui des âges de la Terre : Dévonien, Cambrien, etc. –, avant le plastique, et le « Poubellien inférieur », dans lequel nous batifolons. C'est que l'on notera une différence de nature entre des rognures d'orange, des vieux journaux, voire une casse automobile, d'une part, et une marée noire ou les dépôts polymériques décimant plus d'un million d'animaux chaque année, d'autre part. Les nouveaux déchets, à la différence de leurs prédécesseurs longtemps majoritairement organiques ou toujours en circulation (le chiffonnage), ne s'intègrent plus du tout, ou du moins plus aussi facilement, dans les cycles de la nature ou d'une économie vertueuse. Ils font sécession dans notre ontologie classique, tout en manifestant la vérité de la mystification d'une industrialisation qui aurait commencé par ne pas amasser de déchets. On songe, en les regardant, aux « quasi-objets » de Michel Serres (*Le Parasite*) situés dans les réseaux d'autres objets et une « interférence intermonadique » de sujets qui les manipulent, sans configurations assignées une fois pour toutes ; mais encore aux « objets hybrides » de Bruno Latour (*Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*) qui ne permettent plus de distinguer entre culture et nature, et mettent sens

dessus dessous le projet de la rationalité moderne (qui en est simultanément à l'origine) ; aux « hyperobjets » de Timothy Morton (*Hyperobjets. Philosophie et écologie après la fin du monde*) non euclidiens, non connaissables en tant que tels par l'être humain, irréprésentables à l'échelle des espaces-temps expérimentables par l'être humain, qui n'agissent dans notre monde – telle la radioactivité – que par des phases d'intersection locales, partielles, voire contradictoires. D'autres opérateurs sont encore sans doute à inventer.

Non seulement les Occidentaux sont majoritairement responsables, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, d'une accumulation exponentielle des déchets (tout-jetable, obsolescence programmée, multiplication des emballages) ; non seulement ce qui permet localement de les traiter – au moins en partie (les plastiques, à la différence des polymères naturels, sont mal dégradables et s'altèrent en perturbateurs endocriniens et métaux nocifs) – alimente le cercle vicieux de la dangerosité, comme c'est le cas pour les fumées des combustions, mais surtout nos déchets, bien qu'issus d'objets fabriqués de mains d'homme, nous expulsent depuis plus d'un demi-siècle *au-delà de l'humain*. Certains rebuts impliquent des expériences impossibles pour l'individu humain (immense échelle temporelle, abysses océaniques), d'autres seront vraisemblablement là bien après la disparition de notre espèce elle-même. Au-delà de l'homme, de l'action de l'homme comme « force géologique » (l'expression est du chimiste Vladimir Verdnasky dès 1922), les déchets écotoxiques ne sont plus – comme leurs devanciers – des *immondices*, des flétrissures, esthétiques, hygiéniques, olfactives, camouflées ou éliminées, ce qui « *n'est pas [in] du monde* », univers ou société, qui en est exclu, mis au rebut, sur lequel intervient une *cosmétique*, mais ils sont devenus *immondes*, infâmes, hideux, c'est-à-dire désormais capables d'imposer un autre monde inhumain « *dans [in] le monde* » anthropocentré que nous avons forgé, pratiquant des actes souverains de *cosmogonie* (comme la soupe plastique de l'océan Pacifique identifiée par le capitaine Charles Moore à la fin des années 1990, ou « plastisphère », organisant sur des millions de km² tout un nouvel écosystème partagé par des bactéries, des microalgues et des araignées d'eau, bouleversant des équilibres marins millénaires). C'est cela qui, je crois, se joue entre *Le Mouchard* et *American Beauty*, entre *Bob le flambeur* et *WALL-E*, et qui est l'enjeu d'une *iconologie des iconisations*, plus que d'une iconographie des images.

Les déchets auxquels nous sommes désormais confrontés ne sont plus des objets comme les autres. Ils contribuent à faire éclater la distinction coutumière – et largement factice – entre le sujet et l'objet (celle de Descartes ou de Hegel) : en ce sens, leur valeur épistémologique est en proportion inverse de leur nuisance mésologique. Ils sont partout, tout

autour de nous, dans l'air que nous respirons, tout au fond de nos corps, dans nos cellules, dans toute parcelle de la matière ; rien qui n'en soit pas enveloppé, imprégné, composé. Le *polluen* a remplacé le pollen. Le philosophe Michael Marder a proposé l'an dernier, dans un article intitulé « Being Dumped », de requalifier les quatre éléments venus de l'Antiquité, constitutifs de toutes choses, en parlant non plus d'eau mais d'« hydrodéchets [*hydrodump*] », non plus de terre mais de « géodéchets [*geodump*] », non plus de feu mais de « pyrodéchets [*pyrodump*] », non plus d'air mais d'« aérodéchets [*aerodump*] ». « Nous vivons – écrit-il encore – sur une décharge, nous sommes mus, produits et reproduits par la décharge, comme si c'était par nous-mêmes. [...] La décharge nous vit, vit *pour* nous. Elle prend sur elle le mouvement, la production et la reproduction de la destruction du monde, ruinant l'authenticité de l'être-monde du monde. » Le 20^{ème} siècle, qui a été celui du cinéma, a aussi inauguré l'époque de la « toxicité ontologique ».