

Bullhead - Rundskop

Anne Verougstraete

Réalisation : Michael R. Roskam

Psychanalyse et fiction filmique

Film 2012 (2h9min)

Ostende, mai 2013

Acteurs : Mathias Schoenaerts, Jeroen Perceval...



Pour aborder le rapport entre « Psychanalyse et fiction filmique », nous avons choisi de regarder ensemble ' *Rundskop* ' de Michaël Roskam. Film à l'allure d'organisme vivant, de matière sensible, certes de boue et de brutalité, que certains disent avoir reçu comme un coup de poing dans le ventre. Par son interprétation, Matthias Schoenaerts donne une force inouïe à l'homme-animal qu'annonce le titre de ' *Tête de bœuf* '. Quelle conjonction le mouvement du cinéma (*kinésis*) opère-t-il entre le corps du film d'un côté et celui spectateur de l'autre ? Telle est la question posée par Maurice Bellour dans son livre

' *Corps du cinéma - hypnoses, émotions, animalités* '.¹

Une parenté entre cinéma et hypnose, et par là psychanalyse, serait-elle envisageable, sachant que Freud écrit que ' *d'un point de vue théorique tout comme thérapeutique, la psychanalyse gère un héritage qu'elle a reçu de l'hypnotisme* ' ? L'immobilité du spectateur rivé à son fauteuil (l'analyste au sien) facilite l'état de réceptivité qui, bien que passif, ne l'empêche nullement de s'impliquer activement dès que les émotions le saisissent. Serge Tisseron raconte dans ' *Comment Hitchcock m'a guéri* ', par quel travail de la mémoire intime, les émotions d'un film ont fait ressurgir en lui des souvenirs jusque-là oubliés.³ C'est parce que les fictions (au cinéma, dans la cure) induisent un état de conscience entre rêve, rêverie et perception réelle que ' *nous nous mettons à vivre dans le monde possible de leur histoire comme si c'était notre monde réel* ' .⁴ Sous l'effet des scissions (du montage, des séances) et sur le fond du déroulement continu, les fragments narratifs s'inscrivent au présent et viennent configurer (re-configurer),

¹ Bellour Raymond, *Le Corps du cinéma - hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., 2009, p16 : ' *Le corps du cinéma est le lieu virtuel de leur conjonction* '.

² Freud Sigmund, *Court abrégé de psychanalyse*, CEC. XVI, PUF, 1991, p.335

³ Tisseron Serge, *Comment Hitchcock m'a guéri*, Librairie Arthème Fayard, Pluriel, 2010, p.32 : ' *toute tentative de déchiffrement psychanalytique d'une œuvre doit être impliquée. Le commentateur doit s'y engager à la rencontre de la partie de son propre inconscient que cette œuvre mobilise, tout autant qu'à la rencontre de l'œuvre elle-même et de son auteur.* '.

⁴Eco Umberto, *Confessions d'un jeune romancier*, Grasset, 2011, p.84 " *Si nous nous identifions aux personnages de fiction et à leur sort, c'est parce que, selon une convention narrative, nous nous mettons à vivre dans le monde possible de leur histoire comme si c'était notre monde réel.* " .⁴

subjectivement, une histoire. De micro-émotions en émotions plus vastes, le film et la cure se construisent au travers de processus infimes, perçus et mis au travail. 'Toute la question est de savoir, écrit Deleuze, comment on passe des petites perceptions aux perceptions conscientes, des perceptions moléculaires aux perceptions molaires'.⁵

1. Approche des perceptions fines par le déroulé des premières séquences

Les premiers plans

Du noir absolu s'élève une voix d'homme, d'abord à peine audible, mal compréhensible, pour une part à cause du dialecte. Effets persistants de la vibration d'un son lancinant. Perceptions auditives dérangement, auxquelles se joint peu à peu une image fixe, celle d'un champ bordé d'arbres, s'arrachant péniblement à la brume qui la recouvre. Inquiétante étrangeté. Présence sans présence, dont la prégnance oscille entre conscience et inconscience. Ces trois embrayeurs de fiction ressemblent aux protocoles d'induction de suggestion dans l'hypnose.

Parfois dans la vie d'un homme, il arrive des choses que tout le monde garde sous silence et dont personne n'ose plus parler. A personne, même pas à soi-même, ni tout bas, ni tout haut ; pas un mot, rien.

Parce que tout doit rester enfoui bien profondément dans ces champs, année après année.

Et tout à coup, sans qu'on s'y attende, tout refait surface, comme ça du jour au lendemain... Bahhh !

Même si ça remonte à très longtemps, ça ne change rien.

Quelqu'un viendra et remettra ça sur le tapis.

Parce que, quoi qu'on fasse, quoi qu'on pense, une chose est sûre.

On finit toujours par se faire couillonner.

Aujourd'hui, demain, l'année prochaine, jusqu'à la fin des temps !

On se fait couillonner !

Comme un indice fort de réalité retentit le signifiant '*se faire couillonner*'. Le ton est donné, grossier, brut, abusif. Verbe à la voie passive. Il désigne le corps sexué (les glandes génitales mâles, productrices de spermatozoïdes) et la menace qui pèse sur lui dans l'extension du temps. Le temps réel de ce premier plan se limite à quelques secondes mais il est comme un temps d'éternité. Suspension du temps. Cristallisation des

⁵ Deleuze Gilles, *Le Pli*, Minuit, 1988, p.117

affects liés au silence (imposé) et au retour du refoulé (qui s'est imposé). Induction d'accordages entre le vécu d'un personnage et la nature en sa présence immuable. Temps d'émotion première inscrite dans le corps du film comme dans celui de son spectateur. Ingmar Bergman y voit un renforcement de la fascination et, de l'intérieur même de cette fascination, un appel direct à la pensée : *'Quand vous êtes au cinéma, vous êtes confortablement dans le noir et en face de vous il y a un point lumineux : vous ne bougez pas, vous êtes en situation d'hypnose. C'est plus facile alors de vous montrer les rêves, la magie, la suggestion parce que votre inconscient est « ouvert ».*⁶ Frappé des 'trois coups' (voix off, son continu, image fixe) le film peut commencer : le générique défile à l'écran.

Travelling d'entrée dans la fiction

Limburg, België

Persistance de la vibration sonore à effets hypnoïdes. Construction inattendue de la scène :

- Le spectateur dans son fauteuil voit arriver au loin une voiture
- Le lent déplacement de la caméra le happe à l'intérieur du véhicule d'où il observe un défilé de surfaces planes comme des écrans opaques: porte de garage fermée, fenêtres aux volets baissés, morceau de béton déchiqueté, barrière verticale noire, mur horizontal nu.
- Puis brusque rupture. Redevenu spectateur, de l'arrière il s'étonne de voir à l'arrêt le véhicule vide dont personne n'est sorti.
- Nouveau changement de perspective. Le spectateur repasse dans la peau de l'acteur qui s'avance de tout son corps dans la cour intérieure de la ferme vers un homme, vu de dos, replié devant une herse aux dents aiguisées.

Cette séquence rend tangible qu'il n'y a pas d'un côté l'acteur (à l'écran) et de l'autre le spectateur (dans la salle) mais que les mouvements de la caméra entremêlent subtilement leurs positions. Ce dispositif, propre au cinéma, incarne l'idée d'imagemouvement (Deleuze).

Jacky Vanmarsenille, à la manière d'un mâle dominant, rudoie cet homme que la prise de vue, en contre-plongée, écrase (*tu fais ce qu'on te dit, gifle, tu utilises nos produits quand on te le dit, gifle, t'emmènes tes bêtes chez mon oncle comme on te le dit, gifle*). Ralenti sur son physique impressionnant : comme une bête, il se meut en se balançant de gauche à droite, souffle en renflant dans ses deux mains, pourfend l'air de sa tête portée en avant. Musique intense. Toutes ces fines perceptions visuelles et auditives, mouvantes, polymorphes, s'accumulent. Modulations d'émotions-sensations obscures, elles viennent animer l'expérience subjective, activer le travail associatif car *'le corps*

⁶ Bellour Raymond, *Le Corps du cinéma - hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., 2009, p.21

*du cinéma est ce corps dans lequel une sensorialité actuelle vit sous l'emprise d'une sensorialité première.*⁷ Freud (héritier du 'magnétisme animal' de Mesmer) reconnaît que la situation d'hypnose maintient, à côté de la puissance des affects nés du corps, à l'intérieur de la croyance hallucinatoire propre au rêve, un cadre de conscience et de réalité, : *'Que le moi vive comme en rêve ce que l'hypnotiseur exige et affirme, cela nous avertit que nous avons négligé de mentionner aussi, parmi les fonctions de l'idéal du moi, l'exercice de l'épreuve de réalité. Rien d'étonnant à ce que le moi tienne pour réelle une perception, lorsque l'instance psychique à qui incombe habituellement la tâche de l'examen de réalité se porte garante de cette réalité.'*⁸ A plus forte raison, le spectateur adonné à l'hypnose légère du film, est-il un spectateur passif actif pensif, car *'si le rêveur ne sait pas qu'il rêve, le spectateur de cinéma sait qu'il est au cinéma.'*⁹

Sur écran noir en lettres blanches : le titre, 'Rundskop' (tête de bovin)

Etrange double sens du titre *'Tête de bœuf'* ou *'Bullhead'* (tête de taureau). La narration éclairera comment Jacky, fil conducteur du film, ayant été fait bœuf (taureau châtré), est devenu taureau (entêté), tout en restant aussi un esprit souple, délicat, sensible. *'Devenir-animal ne signifie en aucun cas préférer l'animal, l'imiter ou devenir comme lui, mais entrer dans sa zone de voisinage moléculaire qui permet de faire varier son propre rapport de vitesses et de lenteurs, sa propre intensité de puissance.'*¹⁰

Musique d'une grande puissance. Surgit du noir, en gros plan rapproché, une épaule aux courbes rebondies aussi large que le bras qui s'y enfonce. Sur elle pèse une tête écrasée, au regard bovin et au visage marqué (image du Christ d'une 'Descente de croix' de Rubens). Intérieur de l'ancre de la salle de bain que découpe une fenêtre ouvrant vers la lumière extérieure. Un voile léger flotte à l'entre-deux de ces espaces interne et externe (écran sur l'écran). Seul, assis replié sur le bord de sa baignoire, Jacky est aux prises avec lui-même. Se dépliant, il offre à voir un corps nu de Titan sculpté. Effets de volume. Il va vers le frigo où le plan se resserre à nouveau comme si le récit faisait un nœud : fioles, flacons, ampoules utiles pour s'injecter hormones et produits dopants. Silence. Influence forte de son milieu originaire d'éleveurs véreux. Augmenter la puissance de son corps animal. Perceptions intensément physiques de sa nudité, luisante de transpiration, montagne de muscles tourmentée, bourrée de douleur et de colère. Bien qu'images incorporelles à l'écran, elles pénètrent nos corps dont l'immobilité est le principe et deviennent corporelles-incorporelles. Prénance d'une relation sans mise en relation entre les émotions vécues par Jacky dans l'enveloppe clair-obscur de la salle d'eau et celles éprouvées par le spectateur dans la pénombre de la salle de cinéma.

⁷ Bellour Raymond, *Le Corps du cinéma - hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., 2009, p.301

⁸ Freud Sigmund, *Psychologie des masses et analyse du moi*, CEC. XVI, PUF, 1991, p.52

⁹ Metz Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, 1977, première phrase

¹⁰ Sauvagnargues Anne, *Deleuze. De l'animal à l'art*, PUF, 2004, p.202

Prégnance qu'on pourrait qualifier de *trans-subjective* à partir du concept de '*transfert d'espace-bord matriciel*'¹¹ développé par Bracha Ettinger qui a élargi la pensée du 'soi émergeant' de Daniel Stern à la pensée de la trans-subjectivité.

Revient à l'esprit, la question posée par Raymond Bellour: '*Mais quel est plus précisément ce spectateur toujours revenant de l'enfance où il s'est préformé, assez adulte pour s'abandonner au film et trouvant dans cet abandon une capacité, intermittente mais déliée, de le garder en mémoire, d'en laisser au moins la mémoire travailler en lui ?*'¹² Selon lui, une hypnose légère est vécue au cinéma, caractérisée par des traits renvoyant apparemment aux relations pré-langagières d'attachement de l'enfant.¹³ Elle est une potentialité naturelle, un dispositif inné prenant racine jusque dans l'hypnose animale.¹⁴ Pour soutenir son hypothèse, il s'appuie sur les observations faites par Daniel Stern de '*l'inactivité alerte*'¹⁵ du nourrisson et des émotions sans nom, appelées '*affects de vitalité*'. Telles des phrases musicales, aussi variables que toujours recommencées, '*les affects de vitalité agissent comme une colonne vertébrale temporelle sur laquelle l'intrigue est suspendue {...} Ils donnent au moment présent la sensation dramatique d'une histoire vécue.*'¹⁶ L'hypothèse qu'il avance est celle d'une analogie de modèle entre la formation-sensation-perception du monde chez le tout petit et l'expérience de cinéma. Il s'écarte de la vision freudienne d'une fusion première et pose la réalité d'un nourrisson porté dès le commencement de la vie par un principe de singularisation et une capacité de différenciation, multisensoriels autant qu'interactifs.¹⁷ Il nous semble pertinent d'ajouter au support de cet infra-spectateur originaire toujours vivant en chacun, celui de la trace de l'expérience, vécue par tous dans la pré-natalité, d'un espace relationnel dynamique, commun et différenciant. Elargir l'idée d'un espace-temps partageable vers une *trans-subjectivité* qui commence dès les débuts de la vie. Dans l'interface spatiale liminale du psychisme partagé par le fœtus et la femme enceinte, se vit une expérience initiale de partage. Celle-ci ne resterait-elle pas au principe de toute rencontre, y compris dans l'art, et plus précisément au cinéma lors de la projection d'un '*movie*'? Jeroen Brouwers semble faire rappel de cette expérience première lorsqu'il

¹¹ Ettinger Bracha., *Diotime et le transfert matriciel : l'événement-rencontre psychanalytique comme prégnance dans le beau*, Traduction par A.Verougstraete, in Poligrafi : Bodily Proximity, n° 65/66, vol 17, 2012, p.57-98

¹² Bellour Raymond, *Le Corps du cinéma - hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., 2009, p.179

¹³ Bellour Raymond, *Le Corps du cinéma - hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., 2009, p.62

¹⁴ Freud Sigmund, *Psychologie des masses et analyse du moi* (1921), ŒC. XVI, PUF, 1991, p.53 : '*il y a encore beaucoup de choses en elle dont il faut reconnaître qu'elles sont incomprises, qu'elles sont mystiques. Elle comporte une adjonction de paralysie provenant du rapport d'un être surpuissant à un être impuissant, en désaide, ce qui en quelque sorte fait la transition avec l'hypnose d'effroi des animaux.*'

¹⁵ Bellour Raymond, *Le Corps du cinéma - hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., 2009, p.152

¹⁶ Bellour Raymond, *Le Corps du cinéma - hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., 2009, p.219

¹⁷ Bellour Raymond, *Le Corps du cinéma - hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., 2009, p.104

écrit : '*Nulle chose n'existe qui n'en touche une autre.*'¹⁸ Par sa potentialité de transmission archaïque, elle est de nature à fournir un cadre supplémentaire à l'intellection du lien si fort et si mystérieux qui unit au film son spectateur.

Dans la nuit, le scintillement de quelques lumières

Zeebrugge, België

Brusque changement de plan. Et, comme à chaque fois, un monde vire sur lui-même. Effets troublants de points lumineux. Phares, éclairage public, projecteurs captent le regard dans l'obscurité. Un homme s'avance, seulement reconnaissable en son mouvement et les affects de vitalité qu'il présente. Impossible de distinguer ses traits. Avec lui, le spectateur est parachuté dans une histoire dont il ne sait rien encore. Rendez-vous clandestin dans un parc à conteneurs. Confusion indiscernable. Agitation chargée. Décor de camions, caissons, boîtes de carton, poches de viande (*Mets celui-là dans le coffre de la voiture. Les autres dans le camion*). Trafic louche. L'intrigue s'engage : quels faits sont à découvrir ? (*Diederik, appelle-moi*). Le voilà nommé, celui dont la démarche chaloupée dénote une ressemblance avec Jacky et qui par diminutif sera appelé Ricky. La caméra le suit : il dort sur un fauteuil, se réveille, guette à la fenêtre, caché derrière un rideau (nouvel espace d'entre-deux). Il téléphone (*Marc De Kuyper, ne peut pas vous répondre*). Il faudra longtemps pour pouvoir répondre aux questions propres à l'intrigue (qui, quand, pourquoi, quoi, comment, où) et discerner dans ce ballet de corps d'hommes qui est qui.

Nuages menaçants.

Enigme de l'image des nuages qui, telle une rime, revient en des modulations variées. Si des chocs distinctifs isolent chaque plan, ce motif récurrent les lie ensemble, creusant des interstices entre les plans, ménageant des suspensions du temps et permettant à l'expérience subjective de la masse d'émotions de se condenser.

Etre Bête

Jacky revient à la ferme au volant de sa voiture. Dans la cour, il répare son moteur et s'extrait de dessous le capot pour voir qui arrive (*Salut Jacky. Salut, Frangin. C'est des nouveaux pneus ? Tu as dû les payer un max ! Tu les as eus où ? Chez David, le wallon*). La mère vient accueillir son second fils (Steve), sa femme et leurs deux enfants. Ordinaire de la vie à la ferme. Des vaches à l'arrière-plan. Arrive Sam, le vétérinaire, pour livrer de l'androstènedione (*une demi-heure après l'avoir injectée, il n'en reste aucune trace*). Engraisser les bêtes est le leitmotiv. Par un brusque changement de lieu, il s'avère que c'est aussi l'obsession de Jacky. A nouveau plongé dans le noir d'une chambre avec découpe d'une fenêtre vivement éclairée derrière un rideau, Jacky se pique comme il pique les bêtes. Shooté, il butte dans le vide, boxe avec rage, souffle comme elles. '*Le corps d'hypnose et d'émotions est aussi un corps animal.*'

¹⁸ Brouwers Jeroen, *Rouge décanté*, 1981 - *Bezonken rood* : 'Niets bestaat dat niet iets anders aanraakt!'

'Forcer l'avenir' est le slogan qu'on lira sur la pancarte le long de la route.

Pourquoi une telle nécessité de s'injecter un substitut de puissance ? Terrible de ressentir que les pratiques de la mafia des hormones ont non seulement frappé de déliaison la complicité immémoriale entre les hommes et les bêtes, mais aussi celle de l'homme avec lui-même. La logique de forcer, frapper, châtrer, tuer (pulsion de mort) a pris le pas sur celle de lier, joindre, mettre en rapport (pulsion de vie). Michaël Roskam nous confronte à des aspects du Réel brut. A la manière de *'La Merditude des choses'*¹⁹, il met en scène des gens pris au piège de la boue (réelle et métaphorique), incapables de se sortir les pieds de la merde tant ils baignent dans le fumier. Matthias Schoenaerts rend perceptibles des émotions indicibles, à la limite de ce qui peut être symbolisé. Son interprétation incarne la part d'animalité de l'homme, tenant au mouvement qui est le plus élémentaire du corps affecté. *'Le déplacement, ou plutôt la dynamique, préserve de la folie.'*²⁰

Nuages d'orage et de tonnerre

Réitération de ces images qui prennent un caractère de hantise.

Borderline

Waremmé, Belgique

Une voiture pénètre dans un garage sur la frontière linguistique. Effrayante comme une gueule de taureau qui entre dans l'arène. Violence mécanique qui évoque la violence de l'assaut qui a eu lieu. Eclaboussures de boue comme de sang. Martèlement du son. Un rideau de fer se lève. Fascination de cette gueule qui semble vouloir tout engloutir. Aucune frontière n'arrête le parcours des pulsions. Leurs forces destructrices est sans limites : crime, argent, vols, rétorsions sanglantes, magouilles. Roskam traque les trafics qui attachent les impulsions aux protocoles de la domination. De la voiture sort l'assassin (Léon), ganté de noir. A la question du commanditaire (Richter), il répond : *'Il a fallu 5 balles pour l'achever'*. Leurs échanges en limbourgeois ne sont pas compris par les garagistes liégeois qui tapent sur le dos des *'sales flamins'* avec pléthore d'insultes à double sens (*un trou de balle ? Non, deux trous de balle.*). Il s'agit encore et encore du corps consommé, meurtri ou détruit. Le spectateur est mis à mal quand il assiste au spectacle de ce paquet de viande sanguinolente, largué en guise de cadeau par les assassins. *Qu'est-ce que c'est cette merde ?* demande David en jetant le morceau nonchalamment sur le capot de la voiture du crime qui doit *'disparaître'*. C'est bien de viande qu'il est question dans ce film et non de chair (humaine). Et tandis que ces deux idiots cuisent le steak, le spectateur pressent que bientôt ils seront mis sur le grill, que ça sent le roussi.

¹⁹ *'De helaasheid der dingen'*, film belge de Felix Van Groeningen en 2008, roman (2006) de Dimitri Verhulst

²⁰ Mélése Lucien, *Seul dans le noir* in *Psychanalyse et cinéma*, Erès, Le Coq-Héron, 211-2012, p.34

*Une intrigue de série noire résume les rapports de classe et les conflits sociaux.*²¹ Confusion des dialectes flamands et wallons. Brutalité des particularismes régionaux. C'est par la présentatrice du journal télévisé, la seule à s'exprimer en néerlandais, que Diederik, Jacky, Oncle Eddy apprennent qu'un agent fédéral a été descendu (en arrière-plan un fait réel qui a défrayé la chronique belge : l'assassinat de Karel Van Noppen le 20 février 1995). Foisonnement de dialectes : la famille de Jacky, un dialecte que seuls les habitants de Saint-Trond comprennent ; Diederik, un patois de Flandre occidentale inaccessible aux limbourgeois. 'Rundskop' a dû être sous-titré pour être accessible au public néerlandophone. Mais, fait rare, ce film a reçu le soutien des fonds publics des différentes Communautés et Régions en Belgique.

Champ de course West-Vlaanderen, België

Une réunion clandestine se tient en Flandre occidentale. Le bord d'un champ de course est le lieu de la mise en scène du champ global complexe des relations en jeu. Mark de Kuyper (puissant trafiquant d'hormones avec qui Jacky est en passe de conclure un marché exclusif) est en conversation avec Léon (l'exécutant du crime). Diederik (dont on apprendra par la suite qu'il est indicateur de police) s'avance vers eux comme en reculant. Jacky les rejoint avec Sam (vétérinaire corrompu avec lequel il a accepté de collaborer) supporté par ses béquilles. Poignée de main appuyée de Diederik à Jacky qui lui jette un regard de biais. Lent déplacement de ces cinq hommes dans les gradins, comme un tour d'honneur des matadors avant la corrida. Intuition de Jacky (*il y a un truc qui cloche*). Le crime va provoquer des remous parmi ses contacts : *les flics, ils nous ont peut-être à l'œil*, dit-il, en affrontant l'arrogance de Mark De Kuyper. A sa réplique, *moi personne ne m'a à l'œil*, il rétorque avec assurance: *moi, je t'ai à l'œil*.

Sculpture d'un attelage de chevaux en bronze qui se ruent en arrière. Perception fugace de cet objet qui dit le désordre de la pulsion déchaînée. Dès la naissance du cinéma, l'étude du galop du cheval par Muybridge et Marey a mis en évidence la capacité unique qu'a le cinéma de reproduire le mouvement comme agencements fictifs de la vie en ses multiples facettes.

La tension monte. Insistance sur les toilettes, lieu d'évacuation du sordide. Léon s'y rend. Jacky s'y réfugie pour hurler et se taper la tête contre un mur. Il y est rejoint par Diederik qui esquisse, en vain, un mouvement amical vers Jacky qui le refuse (*on ne se connaît pas*). Il veut garder refoulé ce qui lui est arrivé. Nous le voyons touché à vif, sans distanciation possible, par tout ce qui vient faire rappel de son émasculatation (*il est plutôt dans le slip, le radar*).

Impossible pour Jacky d'accompagner Sam au bordel. De nouveaux signifiants insistent : *tu casses l'ambiance ! casse toi !* Sous les néons électriques verts, rouges, bleus, les

²¹ Polack Jean-Claude, *L'obscur objet de cinéma*, CampagnePremière, 2009, p.132

corps des prostituées sont des objets de consommation ne recevant aucun égard (*c'est moi qui vais te montrer par où c'est, t'inquiète !*).

Jacky s'en va, esseulé. Nouveau déplacement en voiture, toujours dans l'obscurité, avec phares de voiture hypnotiques. La descente dans son passé douloureux et ses lourds secrets s'amorce. Tant de petites perceptions, obscures et profondes, en regard de celles, claires et distinctes de la perception consciente, ont été mises en mémoire dans le corps du film comme dans celui du spectateur. Elles vont refluer et éclater dans la scène du trauma : *'Le corps du spectateur est un corps en expansion que le film module et module selon les inflexions de sa masse variable, avec l'effet d'effacement et d'accumulation qui amplifie jusqu'à sa fin sa réalité de mémoire.'*²²

2. Remémoration du trauma

Une longue inflexion de la caméra vient creuser en profondeur la fiction. Dans un lent mouvement circulaire, elle filme le sommet d'un arbre, descend progressivement jusqu'à une arcade où s'inscrit 20 jaar eerder, poursuit sa plongée le long d'un mur portant le numéro 30 pour s'arrêter au pied d'un pilier où Jacky enfant guette l'arrivée d'une voiture : *'d'une part le temps comme tout, comme grand cercle ou spirale, qui recueille l'ensemble du mouvement dans l'univers ; d'autre part le temps comme intervalle qui marque la plus petite unité de mouvement ou d'action. (...) Infiniment dilaté, le présent deviendrait le tout lui-même ; infiniment contracté, le tout passerait dans l'intervalle,'*²³ écrit Deleuze.

A nouveau, le mouvement comme motif central de cette histoire (et de la particularité du cinéma). Déplacements en voiture, passage d'un train, course des chevaux se sont succédé. C'est maintenant la course joyeuse de l'enfant qui est montrée. Débordante de vie, encouragée par le copain Diederik (*Cours, Jacky, cours !*) qui le félicite (*Tu cours vraiment vite*). Apparaissent les espaces des familles Vanmarsenille, Maes et Schepers, emboîtés dès l'enfance autour des bêtes et des machines. Valeurs chrétiennes et d'hygiène de la mère (*Pourquoi notre Seigneur nous a-t-il donné de l'eau ?*). Mise en présence précoce des enfants avec les contrôles de police et l'injection d'hormones. Sont rendus visibles, leur inquiétude devant ces *produits dangereux*, leur étonnement face à ce *coup de pouce à la nature*, leur dégoût des intrusions du corps des bêtes par tous les orifices *pour qu'elles soient robustes*. Mais aucune présence réelle des deux pères (Jean et Renaat) à leurs fils. Ils sont livrés à eux-mêmes, à leurs questions, à leur curiosité sexuelle. Premiers émois de Jacky pour Lucia entraperçue. Premiers signes des obsessions de Bruno (son frère) qui la malmène et s'excite.

²² Bellour Raymond, *Le Corps du cinéma - hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., 2009, p.315

²³ Deleuze Gilles, *L'Image-mouvement*, Minuit, 1983, p.49-50

Nuages

Les deux gamins s'approchent d'un bordel. Diederik commente à Jacky les attributs des filles et des garçons (*Les filles, elles ont des règles et des trucs. Nous on n'a rien. Il faut attendre*). Son point de vue questionne de façon surprenante la supériorité masculine postulée par Freud. Ils surprennent une scène d'excitation sexuelle en bande avec des images pornographiques. Voyant qu'il est vu par les deux garçons en pleine action de se masturber, Bruno explose de fureur. Sa folie (manifeste à l'âge adulte) est encore virtuelle, contextuelle, collective, donc liée. Pas un seul de ses comparses n'arrête son impulsion meurtrière. Façon de montrer la banalité du Mal ? Effroyable course de Jacky pour échapper à la poursuite de Bruno et des siens (*j'ai attrapé un petit casse-couilles*), jusqu'à l'horreur de son immobilisation au sol sous les coups de pavé, l'émasculant à tout jamais. Mobilité de vie, immobilité de mort. Un ralenti hors temps et hors champs. Silence assourdissant. L'irreprésentable, pourtant déjà donné à percevoir dans le filigrane des traits, gestes et mimiques de l'homme adulte. Franchissement d'une limite. Le dessin d'un pli, inscrit dans le corps le plus matériel.

3. Approche des perceptions conscientes dans la suite du film

Suit une série d'événements qui convergent sur le rouage sensible de la machine familiale liée à la mafia des hormones et au crime caché. Irruptions de la force expressive des flashes back figurant le retour incessant de la scène traumatique du passé dans le présent de la vie adulte.

Douleur de l'impuissance sexuelle de Jacky. L'enfant laissé seul dans les spasmes de sa souffrance, assis sur un WC, lève les yeux sur le Christ en croix. Il entend la question posée par sa mère au médecin (à la demande de son père qui n'ose pas la poser), elle ne provient pas de sa préoccupation maternelle pour lui mais de sa (leur) crainte vis-à-vis du regard social (*Sera-t-il homosexuel ?*).

Dégoût de Diederik d'être pris malgré lui à témoin d'ébats sexuels, lors de son rendez-vous d'indicateur de police dans une maison close avec Eva. Femme flic intègre, elle se bat pour sa part avec acharnement afin que l'assassinat de Daems ne reste pas non élucidé et impuni. Avec une certaine délicatesse, en des termes appropriés, elle répond à la charge du malaise pressenti (*Ja, Ricky, minnaars vogelen*). Enfant, Diederik a cherché à rattraper la voiture des policiers en criant (*Ce n'est pas un accident*). Bien qu'il ait osé braver l'interdiction de parler que lui avait intimée son père, il n'a pas pu faire entendre

la vérité. Un engrenage infernal l'a contraint au silence. Le père Vanmarsenille a voulu porter plainte pour l'atteinte faite à son fils mais le père Schepers a brandi l'arme de la dénonciation des pratiques mafieuses dont il partageait la complicité avec le père Maes qui, de son côté, ne voulait en aucun cas être inquiété. Diederik garde une terrible rancœur contre lui (*mon père était un lâche*) qui s'est suicidé. Homosexuel, il se lie avec Anthony (un policier) auquel il livre sa version des faits actuels et passés.

La violence vient montrer ce qui ne peut pas se dire. Jacky jouit de tenir David (garagiste ayant arnaqué son frère) immobilisé au bout de sa corde, plongé dans le purin. Il défonce sauvagement, à la sortie d'un Night-Club, le rival qui a su draguer Lucia. A l'hôpital psychiatrique, il désarticule le visage de Bruno, son agresseur devenu objet passif. Passages à l'acte dans une montée en crescendo de la tension depuis la rencontre de Lucia et qui ira jusqu'au franchissement d'une limite, celle du carnage final.

Sous l'impulsion de la libido d'adulte de Jacky, la levée du refoulé est favorisée. Il se risque à franchir la porte de la boutique de parfumerie que tient Lucia (par qui il a été attiré avant d'être castré). D'emblée, elle a l'intuition d'être en sa présence (*je ne sais pas mais je crois que j'ai vu le petit*). Elle en informe sa mère qui maintient scellée la loi du silence (*on ne parle pas de cela, c'était un accident*). Lucia a le courage de faire valoir sa vérité (*on les connaît, les accidents de Bruno*). Mélange de superficialité, de sens concret et de sensibilité, Belle aux côtés de la Bête, elle entremêle comme lui, affects et attirance, crainte et auto-protection.

Habituellement, les éleveurs et leurs animaux tissent des liens. Mais dans ce film, le renvoi du monde des hommes au monde des bêtes est tragique pour l'un comme pour l'autre. Il ne s'agit pas d'un '*devenir commun dans lequel des hommes et des animaux s'accomplissent jusqu'à l'incorporation de l'autre*²⁴ mais bien une maltraitance partagée. Pénible scène de l'incision du flanc d'une vache, sans aucune sensibilité, pour en extraire à la chaîne le veau mis au crochet. Aucune paille pour le recueillir. Froidement jeté, ensanglanté dans la brouette. Laisseé là sans être mis au contact de la mamelle, après la césarienne. Une musique tonitruante fait suite à cette scène. Suggestion de l'extrême solitude de Jacky, de la douleur de sa stérilité. Personne pour compatir au regard désespéré qu'il tourne vers son neveu venu le saluer. Loin d'une connivence entre l'éleveur et son troupeau, la relation à l'animal et à la personne, est peu humanisée.

Monde d'hommes, quasi exclusivement, où règnent le rendement, l'argent et le pouvoir. Quelques notes féminines, dont celles de Irène qui accueille ses enfants et petits-enfants, conduit avec sollicitude son mari malade jusqu'à un banc pour qu'il prenne l'air et

²⁴ Despret Vinciane et Porcher Jocelyne, *Etre Bête*, Actes Sud, 2007, p.113

exprime, au moment de fuir parce que l'unité d'intervention va arriver, son souci pour ses bêtes.

Carré noir. Meuglements des vaches. Coulée compacte des bêtes en troupeau. Images d'une marée de muscles indistincte, d'une lave polymorphe, en mouvement désarticulé.

Je n'ai jamais rien connu d'autre que les bêtes.

Je n'ai jamais su ce que c'était de protéger quelqu'un.

Les veaux, le troupeau, comme une femme, des enfants.

Je n'ai jamais su ce que c'était que de protéger quelqu'un parce que tu as ça en toi.

Jamais. Tout ça parce que je n'ai pas ce que je devrais avoir.

4. Scènes finales - Spirale tournoyante de la cage d'escalier.

L'arrivée de Diederik, venu annoncer à la ferme l'urgence de fuir, produit une accélération. Ayant aidé Jacky à effacer en hâte les traces compromettantes des produits et à sortir le troupeau, il le conduit jusqu'à l'appartement de Lucia, à Liège. C'est encore chez elle, comme jadis où elle l'avait attiré par son jeu de séduction et son charme, l'éveillant enfant à la curiosité sexuelle, c'est encore 'chez elle' que la catastrophe suicidaire et meurtrière se passe. Après qu'il ait bu le verre d'alcool qu'elle lui a servi 'sans savoir', Jacky se pique et ingurgite ce qui va le tuer, non sans d'abord lui conférer un surcroît de puissance. Après quoi, dans l'ascenseur, il s'empare de l'arme d'un policier et tire les coups mortels. Diederik reste dans sa proximité. Entré furtivement par l'interstice de la porte, il monte dans la cage d'escalier, avec l'espoir encore et toujours de venir en aide à son ami. Entendant le désastre, il s'échappe à nouveau par l'interstice de la porte restée entrouverte. Soubresauts de mort pour Jacky. Echec de l'ultime tentative de pallier à sa faiblesse d'enfant pour Diederik.

Visage d'enfant tourné vers les nuages...

L'image finale est bouleversante. Lumineuse après le voyage dans la nuit. Le visage offert de Jacky enfant. *'Mais qu'arrive-t-il quand ce qu'on voit quoique à distance, semble toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche quand voir est un contact à distance ? se demande Maurice Blanchot.²⁵ Une vibration douce et singulière, comme déployée dans le temps. L'enfant semble dire : je suis innocent, je n'ai fait que vivre mon destin, son hasard, sa nécessité, sa continuité. 'Le sublime, c'est qu'il y ait de l'image, donc de la limite, à même laquelle se fait sentir l'illimitation.'²⁶ Après être descendu dans l'horreur du terrifiant, l'art de Roskam s'élève vers le beau et l'indicible des grands espaces vers où regarde, dans sa simplicité, cet enfant. L'enfant dormant en chaque spectateur, tel l'animal qu'il est, s'il est entré dès le*

²⁵ Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p.23-24

²⁶ Deleuze Gilles, *L'Image-mouvement*, Minuit, 1983, p.69

début du film dans une *liaison-de-bord* avec le film, quitte à présent les bords hypnoïdes de la salle obscure.