

Gravity ou l'insoutenable légèreté des masses

Marc Berdet ·

Résumé

Actualisant la théorie critique de la culture de masse, ce texte interprète l'expérience sensorielle du film du réalisateur mexicain Alfonso Cuarón, *Gravity* (2013), ainsi que du *spin-off* de son fils Jonás Cuarón *Aningaaq* (2013), comme les symptômes d'un cinéma nostalgique de la masse à l'écran et dans le public.

Mots-clés

Alfonso Cuarón; *Gravity*; culture de masse; théorie critique; *blockbuster*; *Titanic*; 2001. *L'odyssée de l'espace*; *La planète des singes*; *Solaris*; *Melancholia*.

Le canevas de *Gravity* (2013) est des plus dépouillés. Une équipe légère d'astronautes U.S. travaille paisiblement sur l'un de ses satellites lorsqu'ils sont soudain percutés par une masse égarée de débris spatiaux. Il s'agit d'un vaisseau désintégré progressivement entré dans le même axe de rotation qu'eux et qui – par la force de la logique centripète – revient régulièrement les heurter, décharge ponctuelle d'une vaste mitrailleuse de l'espace. Très vite seule survivante de la *team* criblée de ces rebus célestes,

· Formé en sociologie et philosophie, docteur de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Marc Berdet est actuellement professeur invité au Département de design de l'Institut d'art de l'Université de Brasilia, où il travaille sur les utopies urbaines et la mémoire politique. Auteur en français de *Fantasmagories du capital. L'invention de la ville-marchandise* (2013) ; *Walter Benjamin. La passion dialectique* (2014) ; *Le chiffonnier de Paris. Walter Benjamin et la fantasmagorie* (2015) ; et, en français et en allemand, avec Thomas Ebke, de *Matérialisme anthropologique et matérialisme de la rencontre. Arpenter notre présent avec Walter Benjamin et Louis Althusser* (2014).

le docteur « Stone » (pierre qui n’amasse pas grand chose de la mousse interstellaire) cherche à rentrer sur terre par tous les moyens du bord, à savoir en « sautant » comme elle peut, par la force de gravitation, de vieilles carcasses en stations spatiales désaffectées. Elle ne manque pas de déprimer sur la route, plombée par une vieille dépression, découragée par le ciel comme par la terre (à quoi bon rentrer ?), cependant que le spectateur angoisse du retour des épaves létales tournant inlassablement, rechargeant le suspense à cycle réguliers. Pour renforcer l’empathie quasi-fusionnelle avec l’unique personnage du film, l’histoire se déroule quasiment en temps réel, la 3D permet de faire fuser des météores sous les lunettes rouge et bleue des victimes, cependant qu’une musique pleine de boucles bourdonnantes fait monter l’anxiété.

Le drame du déni de la masse

Pour com-prendre – pour prendre avec nous – le film d’Alfonso Cuarón, son côté aérien, sa légèreté – vide de l’espace, indigence du synopsis, désert des personnages (deux puis un) – il faut peut-être lui trouver un contrepoids. James Cameron, en le qualifiant du « meilleur film spatial jamais réalisé »¹, nous suggère peut-être lequel : son propre *Titanic* (1997), qui pourrait prétendre à la catégorie parallèle du meilleur film maritime jamais réalisé. Un film-satellite minimaliste contre un film-paquebot maximaliste ; le film le plus en apesanteur du XXI^e siècle (100 millions de dollars tout de même) contre le plus lourd du XX^e siècle (et le plus gros budget : 200 millions de dollars).

L’un comme l’autre raconte l’histoire d’une catastrophe en milieu hostile, hors de l’orbite terrien, en pleine mer ou dans l’espace : catastrophe d’un bateau fracassé contre un iceberg pour le premier ; catastrophe d’un satellite pulvérisé par une masse de débris pour le second². Deux *blockbusters* : les masses élègent le premier comme le film du siècle

¹ *Variety*, septembre 2013.

² Chaque débris spatial étant une masse à lui tout seul, on pourrait dire qu’il s’agit là d’une masse de masses, une masse au carré, signe redoublé de la masse. Or c’est justement le propre du film que de jouer avec des signes qui semblent flotter au-dessus de leur référent réel : « guerre froide » qui n’en n’est pas une (si des débris d’un satellite soviétique viennent percuter un satellite américain, c’est à cause d’une réaction en chaîne provoquée par un phénomène naturel), « mort » de Kowalski qui n’en n’est pas une, son « retour » qui n’en n’est pas un, « suicide » de Stone qui n’en n’est pas un, sa culpabilité qui n’en n’est pas une, sa fuite, sa renaissance : dans un style typiquement postmoderne (cf. note 15), rien n’est réel, tout est signe. Or, comme nous allons essayer de le montrer, le référent évanoui au-dessus duquel semble flotter le signifiant principal du film est, comme l’indique le titre, celui de la masse.

passé (2,2 milliards de recettes), et se pressèrent au second à l'heure où les salles obscures semblent de plus en plus désertes au profit des écrans privés (700 millions de recettes après un mois et 10 nominations).

Il faut sûrement, dans les pas énergiques du critique de cinéma français Hervé Aubron, rappeler à cette occasion les différentes significations de *blockbuster* : film à grand succès ou best-seller, mais aussi argument massue et bombe de gros calibre, c'est-à-dire « broyeur de masse »³. A ce titre, le Titanic, le vrai, le bateau de 1912, pourrait en effet livrer la signification profonde, littérale, du *blockbuster* : s'il n'avait pas dévié de sa trajectoire, l'indestructible paquebot aurait pu faire éclater la masse glacée de l'iceberg⁴. Masse émergée venant percuter de plein fouet la masse immergée : voilà ce qui pourrait définir la stratégie de la culture de masse depuis le XIX^e siècle.

Il s'agit en effet, ici comme là, de percuter le public, de ne pas lui laisser un instant de répit (« *to not break away with the moment* », dit Sandra Bullock dans une interview), de le plonger en apnée dans une « expérience sensorielle » à couper le souffle. Cette immersion dans une expérience immédiate au plus près du corps constitue l'essentiel de *Gravity*. Avec ses rotations dans l'espace semblables à des montagnes russes, ce film renoue, à grands renforts d'effets numériques, avec le spectacle à sensation inauguré par l'esthétique du capitalisme au milieu du XIX^e siècle tel que Walter Benjamin l'analysait⁵.

Au-delà de leurs histoires respectives et du pathos larmoyant qui, sans aucun doute, les leste, la raison d'être de ces deux films réside peut-être dans leur rapport singulier à la masse, à la fois le public visé, la densité de la masse de l'iceberg et la gravité de la masse de débris tournoyant autour de la terre pour venir percuter, par vagues, le corps en apesanteur de Sandra Bullock.

Dès les années 1930, Siegfried Kracauer et Walter Benjamin avaient mis l'accent sur ces deux sens du terme de masse : à la fois public et poids, masse silencieuse de la

³ Hervé Aubron, « Titanic et autres paquebots » in *Blockbuster. Philosophie et cinéma*, dir. Laura Odello (Paris, Les Prairies Ordinaires, 2013), p. 47. Nous nous inspirons ici de cette analyse très stimulante.

⁴ D'après Conrad citant un expert auditionné après la catastrophe. Cf. Joseph Conrad, « Sur le naufrage du Titanic » (1912), in *Le naufrage du Titanic et autres écrits sur la mer*, trad. Christophe Jaquet (Paris, Arléa, 2009), p. 18-19. Cité in *ibid.*

⁵ Le grand 8 fut inauguré, avec les moyens modernes de construction, en particulier le fer, au sein des premières Expositions universelles analysées dans *Paris, capitale du XIX^e siècle* comme précurseurs de l'industrie du divertissement, celle qui transforme la vie quotidienne en expérience excitante et sensationnelle, *Erlebnis*. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages* (1927-1940), trad. Jean Lacoste (Paris, Editions du Cerf, 1989).

foule rassemblée et machinerie plus ou moins bruyante de ses constructions architecturales et autres créations filmiques. Tous deux s'accordaient à dire que le cinéma oscillait entre deux tendances : l'une, progressiste, consistait à habituer le public à la densité du monde réel pour qu'il puisse mieux l'appriivoiser (Chaplin en était le symbole pour l'un comme pour l'autre) ; l'autre, réactionnaire, revenait à dénier le poids de la masse pour mettre le public en apesanteur dans un monde éthéré, sacré, auratique – pour délester de leurs soucis quotidiens les « petites vendeuses qui vont au cinéma » de Kracauer⁶.

Du point de vue formel, le ressort des films-catastrophes, en ce sens profondément réactionnaires, réside précisément dans une dénégation de la masse et de la densité du réel : dans *Titanic*, dénégation de la masse de l'iceberg balayée d'un revers de la main par le capitaine (mais dénégations d'autres masses encore, nous le verrons) ; dans *Gravity*, dénégation de la masse de débris en mouvement par le docteur Ryan Stone, qui souhaite continuer l'initialisation d'une carte informatique sans prêter attention au danger. Dans les deux cas, ce qui génère un drame humain semble être le refus de considérer qu'une masse en mouvement est sur le point de percuter une masse inerte. Un refus parallèle à celui du spectateur qui, pour mieux jouir du blockbuster, doit dénier la logique même de la culture de masse qui le vise ?

Houston ? Allo, Houston ? Allo ?

Mais déjà les différences surgissent, et peut-être que ces différences dans le rapport à la masse dans ces deux films sont l'expression d'une différence historique dans la représentation du public entre les années 1990 et aujourd'hui, ne serait-ce que par rapport au cinéma. Dans *Titanic*, la masse mouvante est encore celle des hommes, la masse inerte celle de la nature ; dans *Gravity*, c'est l'inverse, et cela par une accélération

⁶ Siegfried Kracauer, « Les petites vendeuses vont au cinéma » (1927) et « Cinéma 1928 » (1928), in *L'ornement de la masse*, trad. Sabine Cornille (Paris, La Découverte, 2008), p. 255-268 et 269-285. Walter Benjamin critique non seulement l'auratisation des stars de cinéma, qui éclipsent le travail du reste de l'équipe de production, mais aussi les cinéastes qui, comme Abel Gance, veulent que leur art soit aussi sacré que celui du passé, et soumettre le public à une attitude religieuse devant un objet sacré – volonté qui paraît réalisée, par le blockbuster, avec ses stars et ses grands-messes publicitaires. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), in *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris, Gallimard, 2000), p. 276-277 et 287-288.

vertigineuse : les débris, auxquels s'ajoutent les fragments de constructions humaines une fois pulvérisées (celui d'une station de télévision, autrefois média pour la masse désormais devenue projectile naturel, comme si sa véritable fonction se dévoilait), viennent transpercer des figures humaines. Les hommes ne se meuvent plus, ou si difficilement, tandis que des blocs inertes viennent se jeter sur eux⁷.

Il semble que *Titanic* exprime une dénégation de la masse que *Gravity*, lui, transfigure. Dénégation, à l'heure de percuter l'iceberg, d'habiter soi-même une masse, un paquebot, et de naviguer soi-même sur ce qui pour Elias Canetti constituait le symbole de la masse pesante et menaçante par excellence : la mer⁸. Or si le paysage sous-marin figuré tout au long de *Gravity* par la masse de débris qui arrive par vagues et les diverses tentacules spatiales⁹ évoque lui aussi l'immensité de l'océan et de ses dangers un instant dénié par le docteur Stone, c'est sous une forme éthérée. Stone cherche à s'arracher non pas à une masse pesante, mais à l'absence de gravité pour, précisément, retrouver la masse : en se terminant sur une sortie aquatique non pas dans le vaste océan, mais dans un petit lac, au milieu de quelques algues marines et d'un batracien, le film suggère l'ultime arrachement non pas à une masse dangereuse, mais à une absence suffocante de gravité, et l'individu isolé renaît enfin à l'épreuve de la vraie gravité, la gravité terrestre – sorte de renaissance solitaire de l'humanité elle-même annonçant un nouveau cycle menant de la famille à la tribu et de la meute à la masse. Quant aux masses humaines, le contact avec la « base », Houston, se réduit à une personne elle-même réduite à une voix¹⁰ (et l'on ne peut

⁷ Autre différence : dans *Titanic*, la dénégation du capitaine est mortelle pour tout le monde, elle est très grave ; dans *Gravity*, la dénégation du docteur n'a aucune conséquence, comme le lui assure un autre personnage. Dans ce dernier cas, le refus d'admettre le danger ne met pas en œuvre la dénégation meurtrière, mais la signale sur un mode infantile (« ce n'est pas ta faute »), il libère le personnage (et le spectateur) du poids de la culpabilité face à l'inéluctabilité des menaces naturelles : le danger n'aurait de toute manière pas pu être évité. Conscience écologique de la vanité des actions humaines, la responsabilité en moins ? Dans *Gravity* en tout cas, l'homme ne fait plus le poids face aux dangers naturels – alors qu'il l'aurait pu dans *Titanic*. Dans un autre genre, *Melancholia*, film sur une masse astéroïde (*alien*) à la trajectoire aussi inéluctable qu'un penchant mélancolique menant à la mort (même si le premier personnage qui se suicide n'est pas celui qu'on pourrait croire), va jusqu'au bout de cette logique : la destruction de notre planète, face auxquels même les scientifiques ne peuvent ni ne comprennent rien.

⁸ Elias Canetti, « Les symboles de la masse », in *Masse et puissance* (1960), trad. Robert Rovini (Paris, Gallimard, 1966), p. 83-85.

⁹ Impression maritime renforcée par les effets acoustiques comme dans une bulle. La musique de Steven Price, elle, a plutôt la fonction d'exprimer le suspense et les changements de rythme à la sauce hollywoodienne en mêlant dans ses harmonies des sons électroniques et des chants primitifs – nous allons voir bientôt pourquoi.

¹⁰ En revanche, c'est la voix de la base qui mentionne la masse menaçante, dans une ultime affinité (après c'est le silence) de ce qui reste de la masse d'en bas avec celle d'en haut.

s'empêcher de penser au fameux « Houston, we got a problem » et à la foule devant les écrans de contrôle et de télévision d'*Apollo 13* de 1995), et si la blague de Kowalski sur l'extinction de Facebook évoque brièvement la masse des américains, c'est pour les imaginer aussitôt plongés dans le noir, ou plus exactement coupés les uns des autres. Au contraire des films spatiaux des années 1990, dans *Gravity*, la masse a disparu, transfigurée, allégée – ou simplement absente.

Dans *Titanic*, le processus d'effacement de la masse est encore repérable. Refoulement, évidemment, de la masse du peuple, reléguée en fond de cale, sauvée de la noyade en dernier recours seulement – c'est-à-dire trop tard¹¹. Mais refoulement aussi, hors-champ, c'est-à-dire autour du réel naufrage dont s'inspire le film, de la masse de travailleurs exploités à construire le bateau et des conseils des ingénieurs sur les défauts d'une construction à si bas prix. Depuis les années 1950, la machinerie d'Hollywood cherche elle aussi à économiser sur le nombre des figurants pour mieux garantir les bénéfices de son entreprise. Il en résulte, dans *Titanic*, qu'on économise en découpant la silhouette des figurants par des moyens numériques pour la multiplier à l'infini : cette masse fantomatique signale, comme celle des morts à la fin du film et comme celle de l'épave elle aussi dessinée par ordinateur, la disparition des masses, dont on peut dire qu'elle est le véritable thème du film.

Peut-être que cela signifie la disparition des masses pour le cinéma, qui fut, comme y insistait déjà Walter Benjamin dans les années 1930 (il ne fut pas le seul), l'art des masses par excellence. Ou la disparition des masses *tout court*. Atomisées, les masses resteraient-elles chez elles, devant leurs écrans privés plutôt que réunies dans les salles obscures ? C'est une question qui semble peser sur *Gravity*, avec son produit dérivé que l'on a vu surtout sur internet.

¹¹ L'histoire d'amour que James Cameron a choisi de placer au centre de son intrigue est précisément basée, comme les films des années 1930 analysés par Kracauer, sur la dénégarion du poids des structures de classe, en l'occurrence celle de l'endogamie sociale (on se marie dans les mêmes milieux sociaux). Mais il faut noter que, si se soulagement temporaire des mécanismes de reproduction sociale, oubli du réel qui pèse sur la vie quotidienne, semble avant tout régressif, il possède aussi un aspect positif que le critique se doit de lui arracher : il exprime en effet aussi une aspiration à l'émancipation des structures de classe (motif introuvable dans *Gravity*). En ce sens, la culture de masse n'exprime pas seulement une tendance à l'aliénation, mais aussi une aspiration à l'émancipation. Max Horkheimer a analysé le développement de ce motif, dont *Roméo et Juliette* est peut-être le paradigme. Max Horkheimer, *Théorie traditionnelle et théorie critique* (1970), trad. Claude Maillard et Sibylle Muller (Paris, Payot, 1996).

Si *Titanic* est un film de la disparition des masses (les masses qui coulent), *Gravity* pourrait en être un de la nostalgie des masses (la gravité à retrouver¹²). Comme son titre l'indique, le moteur de l'histoire réside dans une aspiration à la gravité, et la fin du film, enfin sur terre, ressemble à une renaissance : la renaissance à la force de gravitation newtonienne, par la ressemblance avec un enfant apprenant à marcher¹³.

A la recherche de la masse perdue

Le personnage principal, le docteur Stone (dont le nom seul, « pierre », résume l'aspiration à la gravité), semble avoir fui la terre par une sorte de haine de la gravité, ou à tout le moins d'une profonde tristesse liée à la gravité : sa petite fille est morte d'avoir heurté le sol suite à une chute banale. Fuyant cette gravité mortelle qui, sans se confondre avec elle, ressemble à de la culpabilité¹⁴, elle s'enivre de silence dans l'espace, et cela jusqu'à, face à l'impossibilité apparente du retour, l'éventualité de la mort vite accueillie, sans résistance¹⁵. Mais son parcours est l'acceptation de cette douleur, le combat avec la mort et avec l'inertie de l'espace et la renaissance, renaissance à la gravité – cela grâce à une pichenette de Matt Kolowski qui la fait littéralement rebondir.

Ce dernier, personnage joué par Georges Clooney, paraît, lui, avoir choisi la légèreté. Durant la première scène du film, il s'amuse de tourner (et le spectateur avec lui) en vitesse autour de la station – giration non pas subie, comme toujours chez Stone, mais choisie pour une fois – en racontant des histoires, plus exactement des blagues, des

¹² Avec des moyens similaires, *Avatar*, de Cameron, présente le trajet inverse : non pas retourner à la maison pour retrouver la gravité originale, mais au contraire s'en échapper tout à fait pour vivre une expérience nouvelle, celle d'un corps nouveau dans un environnement nouveau.

¹³ Peu après un plan qui, vue des feuilles d'un arbre depuis un lac, cite *The tree of life* de Terence Malick (2011), suggérant la même renaissance cosmico-métaphysique.

¹⁴ Elle en est, là aussi, plus le signe éthéré que la véritable expression : qu'aurait-elle bien pu faire ? Ce film semble parfois, dans la plus pure logique « citramoderne », c'est-à-dire la variante réactionnaire de l'esthétique postmoderne, une suite de citations, de clins d'œil ironiques et de *signes* d'événements ou de sentiments réels, en particulier concernant la mort qui rôde. Si un personnage meurt réellement à l'écran, c'est de manière quasi-subliminale, tout comme le constat de sa mort. La « mort » de Kowalski n'en est pas vraiment une, et le « suicide » de Stone n'en n'est pas vraiment un non plus. Sur le postmoderne et le « citramoderne », voir Frederic Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), trad. Florence Nevoltry (Paris, Editions de l'École Nationale des Beaux-Arts, 2007) sur Lynch et Perry Anderson, *Aux origines de la postmodernité* (1998), trad. Natacha Filippi et Nicolas Vieillescazes (Paris, Les prairies ordinaires, 2010) sur le citramoderne.

¹⁵ Et *Melancholia*, qui va beaucoup plus loin sur ce thème (une femme nue prend un bain de lune, mais la lumière dont elle jouit est celle d'un astéroïde qui vont les tuer, elle et la terre entière) semble, là encore, la ligne de fuite du film, mais hors du film.

anecdotes sans gravité. C'est un homme de l'espace, personnage qui, diffusant de la country music dans le vide intersidéral, est à ce vide ce que le cow-boy est au désert – symbole cette fois-ci virevoltant de la masse, grains de sable à tous les vents (il y a plusieurs types de masse, remarquait Canetti¹⁶). Kowalski incarne précisément la masse légère et divertissante, celle à laquelle peut aisément s'identifier la masse du public avide de distractions sans conséquences. A la fois routard de l'espace et conteur d'histoires drôles, Clooney semble rassembler les traits typiques du héros mâle du XX^e siècle déjà analysés par Adorno et Horkheimer¹⁷, et que l'on peut retracer du cow-boy solitaire au rédempteur des foules de tours enflammées et autres véhicules qui s'emballent en un coup de *speed* : virilité, efficacité, ingéniosité, sang-froid et humour à tout épreuve. Il incarne, peut-être, le paradoxe apparent de la masse visée par la culture de masse : tout en légèreté, il ne cesse, comme le déclare lui-même le personnage, de rester « ancré dans le sol », c'est-à-dire de garder un sens « basique » des réalités (au fond superficiel) que, dans la panique, le docteur Stone (au bord de l'abîme de la mélancolie) perd de vue et que tout le film vise à lui faire retrouver. En ce sens, il n'est pas choquant mais logique de voir un astronaute (Kowalski), expliquer à un médecin (Stone), que sa respiration paniquée est en train de brûler sa réserve d'oxygène. Par un effet d'inertie tout aussi invraisemblable (d'après les astrophysiciens) mais non moins indispensable au scénario (Kowalski doit se détacher de Stone pour, lui, partir en arrière et mourir dans l'univers infini, et elle glisser en avant vers la navette qui la sauvera), ce héros auquel s'identifie traditionnellement la masse disparaît dans le vide de l'espace, ne nous laissant que le poids mort de la femme mélancolique ; il n'en reste – habilement – qu'une voix qui reste hors-champ, puis s'éteint.

Kowalski réapparaît cependant au moment le plus critique – celui où Stone est en train de s'abandonner à la mort – plus roublard que jamais, prêt à sauver la jeune femme en détresse, dans une représentation qui ne se voudrait machiste qu'au second degré (tout est signe, rien ne devrait être pris au sérieux). Mais cette réapparition du héros

¹⁶ Sur les grains de sable comme autre symbole de la masse, cf. Canetti, *Masse et puissance*, p. 91, et sur les différentes masses en général, cf. p. 11-94. Les principales propriétés de la masse selon Canetti caractérisent aussi bien, dans *Gravity*, la masse des déchets à l'écran que la masse des spectateurs plongés sans distinction dans la même densité d'une expérience sensorielle : « la masse tend toujours à s'accroître » ; « au sein de la masse règne l'égalité » ; « la masse aime la densité ». *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ Theodor Adorno et Max Horkheimer, « La production industrielle de biens culturels » in *Dialectique de la raison* (1944), trad. Eliane Kaufholz (Paris, Gallimard, 1974), p. 129-176.

archétypique qui a aimanté les masses tout au long du XX^e siècle n'est qu'un rêve du docteur Stone, une hallucination. Le message subliminal adressé au spectateur semble donc celui-là : les masses et son héros sont bel et bien morts¹⁸. Pourtant, Stone, elle, ne meurt pas et, relancé par cette apparition pleine d'un sens « basique » des réalités, le film s'arrache à son inertie provisoire et repart en quête de gravité. A la fin du film, Stone amerrit non pas, comme Apollo, dans la masse gigantesque formée par l'océan à la surface de la terre, mais dans un petit lac, échappant (dernier déni de la masse) aux dangers des eaux profondes. L'héroïne est pour ainsi dire bien tombée : sa capsule heurtant le sol presque aussitôt, elle remonte presque aussitôt à la surface. Le spectateur habitué aux films catastrophes des années 1980-1990 s'attendrait alors, lorsqu'elle sort de l'eau, à une foule en délire¹⁹, aux flashes des photographes et aux représentants du peuple prêt à accueillir la seule survivante d'une équipe d'astronautes au service de l'humanité (on revoit la salve d'applaudissements d'individus rassemblés devant leurs écrans dans *Apollo 13*). Mais non, pas de masse là non plus : lorsqu'elle sort de l'eau, c'est le vide autour d'elle, le vide de l'humanité comme à ses débuts, alors qu'il n'y avait encore ni horde, ni meute, ni masse.

Fait, plus encore que *Titanic*, par ordinateur, sans figurants, et avec une équipe très réduite de techniciens et d'acteurs, *Gravity* paraît un film symptomatique de la disparition des masses et, peut-être, de sa nostalgie. Sa question semble être : ne peut-on pas tout recommencer depuis le début, à l'origine de l'humanité, pour refaire à nouveau tous les cycles (tribu, horde, meute) et retrouver enfin la gravité des masses, et l'âge d'or du cinéma comme art de masse ? Dans le même mouvement (giratoire), il tente, témoigne Sandra Bullock lors d'une interview, de « revitaliser l'expérience du public au cinéma », c'est-à-dire d'attirer la masse pour lui proposer un nouveau type d'expérience immersive, bref de « refaire la masse ».

Mais pas une masse critique et progressiste. Car cette expérience n'a rien à voir avec l'épreuve de l'étranger espérée par Benjamin ou celle de la densité du réel voulue par

¹⁸ Si Cuarón a réussi à imposer, malgré les résistances d'Hollywood, une femme à l'affiche au lieu du héros traditionnel, il a réussi ce tour de force à faire qu'en l'absence de tout homme (Kowalski est mort) ce soit cependant un homme (son apparition en rêve) qui implémente à la femme en détresse l'idée nécessaire à son sauvetage ! Les femmes ne s'en sortent décidément pas sans les hommes, ne fussent-ils plus que l'image d'eux-mêmes...

¹⁹ Je dois ici remercier l'anthropologue XXX, avec lequel j'ai vu ce blockbuster, d'avoir insisté là-dessus.

Kracauer. Dans *2001, l'odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick, la scène de l'astronaute perdu dans l'espace suscitait l'angoisse extraordinaire d'une confrontation au tout-autre, qui annonçait une radicale mise en question de notre expérience de l'espace-temps. Dans *La planète des singes* (1968) de Franklin J. Schaffner, autre film spatial, le surgissement final du familier (la tête de la statue de la liberté) au milieu du plus étranger (une planète tenue par des singes) questionnait radicalement la condition humaine, et son avenir. Et ne parlons même pas, pour filer la comparaison avec la même période, de *Solaris* (1972) d'Andrei Tarkovski, qui répondait à Kubrick et dont l'exploration spatiale était prétexte à faire surgir l'*Unheimlich* freudien, l'étrangeté du plus proche à l'endroit du plus lointain²⁰. Dans *Gravity*, l'euphorie de la giration compense la peur de l'inconnu, vite ramené à du connu sans aucune étrangeté. Et la confrontation avec la mort et la mélancolie, loin d'être métaphysique, se réduit à un ensemble de problèmes techniques résolus de manière ludique (des boutons chinois que l'on presse au petit bonheur la chance, et la fusée démarre). Il s'agit d'en rester au niveau de l'expérience vécue, saisissante, corporelle, de « l'expérience sensorielle » acclamée par les producteurs et les critiques peu critiques : non pas traversée de contrées étranges (*Erfahrung*), mais tour du corps (*Erlebnis*), et retour à la maison. L'apparition de Kowalski déclare : « It's time to go home » - et c'est le dernier dialogue du film.

Complément ou « spin off » : la masse retrouvée

La seule scène qui évoque, avec force sentimentalisme, une épaisseur historique, celle des entrelacs temporels de la transmission et de la culture, renvoie symptomatiquement à une scène hors film. *Aningaaq*, le court métrage de Jonas Cuarón, fils d'Alfonso et co-scénariste de *Gravity*, est un *spin-off* de *Gravity*, c'est-à-dire un « produit dérivé » mais aussi, littéralement, une œuvre « qui s'arrête de tourner ». Contrechamp de la scène où Stone parvient à joindre un Esquimau, il paraît en effet livrer, à première vue,

²⁰ On pourrait aussi prendre un exemple plus contemporain : *Melancholia*, film qui semble avoir anticipé sur tous les éléments de *Gravity* avec beaucoup plus de radicalité : l'inéluctabilité de la trajectoire d'une masse morte mais en mouvement venant percuter une masse vivante mais qui, comparé à la première, semble statique, incapable d'échapper à son destin ; et l'inéluctabilité parallèle d'un penchant mélancolique qui va à la mort, et y trouve même son bonheur. Alors que *Melancholia*, depuis la terre, fait l'épreuve de la plus grande altérité (la mort, une comète venue du fond de l'univers), *Gravity*, depuis le ciel, ne fait que l'expérience du chez-soi.

le contrepoint fixe de l'expérience giratoire du long-métrage, mettant un terme au vertige de l'expérience sensorielle pour faire place à l'épaisseur de l'expérience humaine.

Alors que le titre du long évoque un phénomène gravitationnel qui s'exerce (comme le film) sur les corps, celui du court est un nom qui incarne l'expérience unique, historique, d'un homme et de sa filiation. *Aningaaq*, c'est le nom de l'Inuit avec lequel Stone parvient à établir le contact sans pouvoir parler avec lui, mais qui lui donne prétexte à s'attendrir sur sa vie et la gravité des choses humaines qui, tout compte fait, lui manquent. Pourtant le court, plutôt que de représenter, comme pour le personnage, l'étoile de l'espérance du long²¹, en reproduit la giration principale : celle de la vie et de la mort, du bébé qui vient de naître et du chien qu'il va falloir tuer. Finalement, l'expérience de l'Inuit est vite rabattue sur le temps cyclique de la nature, et l'on se demande s'il ne s'agit pas là d'un redoublement, selon une vision ethnocentrique et orientaliste²², du néo-primitivisme auquel aspire le film²³ : la famille Inuit ne serait alors que le noyau de gravité traditionnel à l'origine de la tribu, de la meute, de la masse – celle à laquelle aspire le docteur caillou depuis son vaisseau. Mais il s'agit d'une famille, meute ou masse non pas historique mais immémoriale, réduite à ses fonctions biologiques de vie et de mort, dans une représentation typiquement ethnocentrique des « peuples primitifs » qui trahit bien plutôt le désir de la société capitaliste de perdurer éternellement et de refaire sans cesse les masses à son image.

Tous comptes faits (à l'aide de petits cailloux), *ça tourne* dans le court comme dans le long, le pseudo-arrimage temporaire du court-métrage nous renvoie finalement lui aussi aux cycles de l'expérience vitale, biologique, naturelle, d'une masse délestée de toute histoire et de toute épreuve du réel, toujours en deçà du seuil où elle aurait pu devenir masse critique.

²¹ La terre comme étoile promise du voyageur de l'espace : ultime renversement d'un monde inversé, aurait dénoncé cet intraitable critique de cinéma qu'était Guy Debord, et aux antipodes des *Affinités électives* de Goethe comme l'analysait Walter Benjamin. Il ne faut pas oublier à ce propos que le renversement debordien est lié au fétichisme de la marchandise, et donc avec le *merchandising* des produits dérivés (*spin-offs*) qui consacrent l'œuvre d'art (le film) comme marchandise : autre définition du *blockbuster* ?

²² Edward Saïd a eu beau critiquer dès les années 1970 cet « orient créé par l'occident », ce primitivisme créé par les « développés », la culture de masse n'a pas fini d'en tirer des bénéfices. Edward Saïd, *L'orientalisme. L'orient créé par l'occident* (1978), trad. Catherine Malamoud (Paris, Seuil, 1980).

²³ Et la musique, qui se plaît à recréer des ambiances *new-age* du type *Dead can dance*, semble imiter, entre deux aigus électroniques, les chants primitifs tels que l'occidentalisme les perçoit, comme dans la réverbération arrondie d'un monde devenu coquillage.