HAL
open science

Alejandro Jodorowsky : le kitsh revisité

Soraya Helena Abrão Batista Pinheiro

To cite this version:

Soraya Helena Abrão Batista Pinheiro. Alejandro Jodorowsky : le kitsh revisité. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01200837

HAL Id: dumas-01200837

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01200837

Submitted on 17 Sep 2015

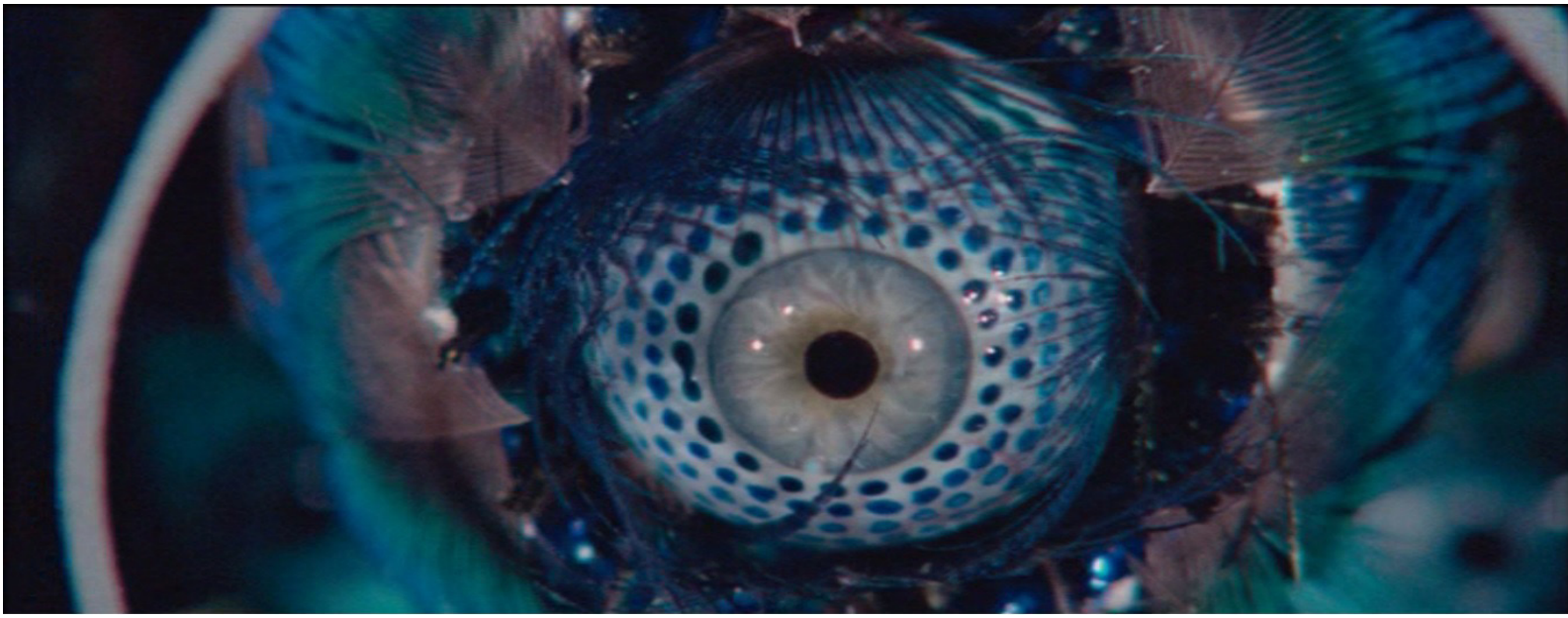
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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.

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

UFR 04 Arts Plastiques & Sciences de l'Art
Cinéma et Audiovisuel
Master 2 Recherche : esthétique, analyse, création
Année universitaire 2014/2015

Alejandro Jodorowsky



Le *Kitsch* Revisité

Présenté et soutenu par Soraya Helena ABRÃO BATISTA PINHEIRO
Sous la direction de José MOURE et Dominique CHATEAU
Session Juin

Paris
2015

Résumé

Les capacités du cinéma permettent la rencontre de diverses esthétiques à l'écran, et l'apparition de nouvelles. Alejandro Jodorowsky, homme-panique qui tente de tout affirmer, ne se prive pas d'appréhender les capacités de son instrument de travail, ni de les réinventer. À travers la trilogie d'or du cinéaste (El Topo, 1971 ; La Montagne Sacrée, 1973 ; Santa Sangre, 1989), il sera mis en lumière d'autres éléments de réflexions sur le style du cinéaste, surpassant les analyses textuelles et de l'esthétique symbolique, présentes dans l'œuvre. En réfléchissant sur le sensible à l'œuvre et dans l'atmosphère réflexive du film, le spectateur trouve de nouveaux univers qui peuvent, à leur tour, créer d'autres regards significatifs sur des conceptions esthétiques, philosophiques et cinématographiques. Jodorowsky, en se rapprochant d'une esthétique kitsch dans le sensible et s'en distanciant dans sa critique et ses réflexions morales et spirituelles, offre au spectateur, à travers la spécificité du cinéma, une nouvelle forme d'existence du kitsch, un kitsch revisité, hypothétiquement élevé au troisième degré. La présente étude a pour but de décrypter les nuances, les possibilités, les divergences et dialogues susceptibles de conduire à cette pensée, souhaitant ouvrir d'autres chemins de réflexion sur le kitsch et ses formes de présentation au monde, comme d'ailleurs sur le cinéaste, ainsi que sur les capacités infinies du cinéma.

Mots-clés : kitsch, Alejandro, Jodorowsky, cinéma, sublime, revisité, degré

À TOUS CEUX QUI SONT LE VENT SOUS MES AILLES.

INTRODUCTION

En analysant l'œuvre du cinéaste chilien Alejandro Jodorowsky, il est possible d'apercevoir une esthétique particulière dans son travail de thèmes récurrents, notamment des enjeux de l'inégalité sociale et de la quête vers l'auto-connaissance. *El Topo* (1971), *La Montagne Sacrée* (1973) et *Santa Sangre* (1989) sont trois de ses longs-métrages qui consacrent cette approche, considérés comme « une véritable trilogie initiatique, tant du point de vue de l'unité de la recherche spirituelle que de celui d'une qualité cinématographique (…) »[1]. De plus, les films ont été tournés au Mexique, c'est pourquoi il se trouvent des interférences de la culture du pays. Cette situation, permet, en quelque sorte, une unité à la trilogie, car le cinéaste s'approprie des environnements dans ses récits et esthétiques. Ces deux caractéristiques peuvent placer les trois films dans une même perspective d'étude.

Afin d'entamer les réflexions de cette recherche, il importe de contextualiser les enjeux primordiaux de chaque œuvre de la trilogie. *El Topo* raconte l'histoire de la vie et du chemin spirituel d'un homme qui d'abord, vit dans le désert, puis dans une petite ville, au milieu de cet endroit hostile. Le protagoniste, nommé El Topo, passe par plusieurs transformations et rencontres significatives, débutant le récit en tant qu'un justicier du *western* et le finissant comme une sorte de saint altruiste.

La Montagne Sacrée raconte l'histoire de huit personnages, hommes et femmes, qui cherchent aussi une élévation de l'âme, ainsi que leur immortalité. Dans un univers extraterrestre, à travers une sémiologie astrologique et ésotérique, comprenant les planètes du système solaire, le spectateur accompagne la quête des protagonistes.

Finalement, *Santa Sangre* revient à la Terre en restant, en quelque sorte, en dehors du sensible, racontant l'histoire d'un homme qui vit dans un état de folie en raison d'un trauma vécu dans son enfance : le meurtre tragique de ses parents.

À première vue, ces films ressemblent à un cinéma de l'étrangeté, surréaliste, voire fantastique. Pourtant, dans l'ensemble de l'œuvre et dans certaines scènes, il existe une atmosphère aussi intrigante, néanmoins distincte des adjectifs auparavant évoqués, qui mène à une réflexion sur la forme et la signification de l'esthétique de Jodorowsky par rapport à d'autres manifestations artistiques, spécialement le kitsch. De cette façon, la possibilité d'un croisement des deux esthétiques, celle de Jodorowsky et celle du kitsch est mise en question, à lumière d'une étude.

Le Kitsch, forme d'art qui interroge l'art lui-même, a acquis une sorte de pouvoir

1 COILLARD Jean-Paul, *De la cage au grand écran – Entretiens avec Alejandro Jodorowsky*, éd. K-ïnite, Paris, 2009, p. 156

Images d’archive personnelle

au XIXe siècle grâce aux influences des Bourgeois qui voulaient avoir le même statut que celui des Aristocrates en payant moins cher. Ainsi, l'originalité et la qualité des matériaux des objets artistiques ont été mises de côté. En passant par des critiques négatives, jusqu'à être, à partir des années 1960, approprié positivement et réinséré dans d'autres contextes artistiques, le kitsch arrive au second degré et « alimente une partie de la création contemporaine »[2]. Il acquiert, ainsi, sa double distinction : objet vulgaire et objet élevé au statut de l'art.

La présence du kitsch dans le monde, au premier degré, se trouve dans les objets quotidiens, séparés en deux catégories : les objets décoratifs, notamment les souvenirs, et objets qui possèdent au départ une fonction, les *gadgets*, cependant, encombrés par des ornements, design, pour finalement s'éloigner de la fonctionnalité. Toutes deux manquent en fonctionnalité pure, étant parfois purement décoratives, et permettant ainsi la formation d'un entassement aléatoire chez les hommes, notamennet ceux qui souhaitent, par exemple, sauvegarder les mémoires d'un voyage d'une façon sensible. Même si certains objets aspirent à l'art, tels que les statues de Venus de Milo dans les jardins particuliers, ils sont une représentation du kitsch au premier degré, voire d'un style de vie kitsch, qui n'a pas pour priorité la valorisation de l'originalité artistique.

Le kitsch au deuxième degré est celui qui est élevé au statut d'art, dont un exemple peut être le travail de Jeff Koons. Ainsi, dans son travail, Koons s'approprie des objets et des références du quotidien pour les retravailler au niveau artistique. Dans un entretien, il affirme : « l'enfance est ce moment où l'on n'a pas de doute, où il y a juste à accepter le monde autour de soi, à vivre simplement les choses comme elles sont. Voilà pourquoi j'intègre des images de ce monde de la jeunesse dans mes œuvres, parce que l'art est cette quête permanente de l'effacement de l'anxiété »[3]. Dans cette quête permanente, Koons propose un art facile à assimiler, agréable, voire heureux. Le travail de l'artiste, avec les couleurs et les formes, dans la transformation des objets du quotidien, en les prenant pour référence, permet à l'amateur de jouir d'une expérience agréable, lors d'une exposition. Il est à remarquer que les objets de base et les références qu'il a travaillés appartiennent à l'univers kitsch. Ensuite, à travers un travail artistique considérable, à l'aide d'une grande équipe, le public voit la transformation, par exemple, d'un chien en baudruche (1), en un objet artistique fait en acier inoxydable au miroir poli et au vernis transparent, énorme et lourd. De même, dans une exposition de Koons, l'amateur peut

2 LEBRUN-CORDIER Pascal, « Kitsch », in : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, sous la direction de Jacques MORIZOT et Roger POUIVET, 2ème édition revuée et augmentée, éd. Armand Colin, Paris, 2007, p. 283

3 DEBAILLEUX Henri-François, « Jeff Koons, faiseur d'icônes » in : Revue l'œil n°674, Paris, Décembre 2014, p. 8

Images d’archive personnelle

admirer de grandes statues, telles que celle d'Hercule, ayant été retravaillées par des détails en couleurs (2). Enfin, son travail d'artiste contribue davantage à la perpétuation du sentiment du bonheur. Il s'agit de la perfection d'un art qui revisite un objet (kitsch), le transformant par l'élévation de sa qualité et de sa durabilité, ajoutant, de plus, le style de l'artiste, tout en sauvegardant l'atmosphère de l'objet et les sensations dégagées par lui *a priori*. Il s'agit d'un travail artistique, néanmoins, en lien avec le sentiment produit par le kitsch au premier degré. Ainsi, tant le kitsch au premier degré que le kitsch au deuxième degré ont pour base la propagation et l'encouragement d'une atmosphère du bonheur dans leurs créations.

Penser sur le kitsch, ou encore, réfléchir à des œuvres qui le représentent, peuvent avoir plusieurs directions. Autrement dit, la pensée sur le kitsch peut exister dans la reconnaissance d'un lieu (couleurs, objets, formes, etc.), ainsi qu'à un niveau moins sensible, soit à travers des thématiques ou atmosphères en dialogue avec lui, soit, finalement, par l'effet qu'il produit. Par la voie du sensible, le kitsch peut être conçu comme toutes les représentations qui ressortent de la simplicité et de l'ordinaire, qui marchent vers l'excès, qui sont mises hors contexte. Enfin, il peut aussi être conçu comme une sorte de baroque autrement justifié, c'est-à-dire par son prix de vente, ainsi que par le statut de supériorité qu'il peut proposer à son détenteur. Dans une certaine perspective, le mot *kitsch* aide à cristalliser une attitude de l'individu et de la société globale[4], à savoir l'attitude consommatrice et aliénatoire. Quoiqu'il en soit, il existe une sorte de délicatesse dans l'étude du kitsch, car tout peut être support de kitsch (*Kitschträger)*[5], la forme du kitsch restant infinie, inachevée.

Même si cette affirmation élargit, d'une forme immesurable, la concrétisation sensible du kitsch, il est possible de penser à travers certains indices et caractéristiques fréquents de cette esthétique. Le kitsch, soit en tant qu'objet, soit en tant qu'assemblage est lié à l'excès et à l'extravagance. De plus, la pensée sur le kitsch, souvent, le rapproche des représentations de mauvais goût, des couleurs parfois sans correspondances, ainsi que de la prédominance du rose, du bleu, et en définitive des tons de l'arc-en-ciel. Le kitsch existe dans la reproduction des modèles artistiques, dans le changement de caractère d'une œuvre d'art et, ainsi, dans l'altération de l'original. Le kitsch signifie la perte de l'aura et l'arrivée de la mauvaise qualité, toutefois, récompensées par une valeur monétaire basse et par le statut donné au consommateur. Le kitsch peut signifier l'entrée dans une autre classe sociale, soutenue par des apparences, depuis les temps de la bourgeoisie qui montait au pouvoir. Ainsi, le kitsch a sa place bien marquée dans la société contemporaine, ajoutant

4 MOLES Abraham, *La psychologie du Kitsch – l'art du bonheur*, éd. Denoël/Gonthier, Paris, 1971, p. 212
5 *Ibid*, p. 8

toujours du bonheur et du confort à la vie du consommateur. Le kitsch représente l'art facile, accessible, l'art de la paix. En revanche, serait-ce le seul aspect du kitsch ? Dans son dialogue avec l'art, approprié par lui et en se l'appropriant, le kitsch ne peut-il avoir d'autres formes, d'autres représentations sensibles, ou encore susciter l'entendement, l'intelligible ?

En regardant les films de Jodorowsky, il apparaît une atmosphère kitsch dans les images et le son. Cependant, cette atmosphère est construite de façon à pousser le spectateur vers d'autres sentiments, rendant difficile l'appropriation du beau et du bonheur. À l'image, le spectateur peut aussi avoir d'autres stimulus, se trouver face à la laideur et, de même, éprouver une sorte de malaise, de choc. De plus, les œuvres dégagent une certaine la réflexion, des énigmes à assimiler, ne restant pas dans la superficialité. Ces contradictions interrogent les définitions du kitsch dans le travail du cinéaste, ainsi que dans son échange avec le cinéma. Il devient alors possible de réfléchir sur les limites du kitsch et sur le style du cinéaste.

La philosophie de l'art et ses conceptualisations font partie des réflexions autour du kitsch. De la même façon, des réflexions sur certains concepts, tel que le beau, le sublime et le bonheur, par exemple, seront la voie pour entrer dans la réflexion sur l'univers esthétique du cinéaste. À travers cette approche, la recherche se penchera sur la manière dont le kitsch peut être placé dans l'esthétique de Jodorowsky, en même temps que seront mis en lumière, des aspects stylistiques du réalisateur, dont le déchiffrement de l'œuvre n'est ni facile ni immédiat.

Pour ce faire, une étude en trois parties est proposée, en rapport avec le kitsch. En premier lieu, à partir du travail sur les thèmes et les concepts présents dans la trilogie, sera introduite une pensée au niveau du texte scénaristique. Parmi les thèmes récurrents, les conflits entre les différentes classes sociales, ainsi que les enjeux de la hiérarchisation sociale se remarquent et, ainsi, seront abordés en premier lieu. Dans un deuxième temps, la recherche s'orientera vers l'analyse sur les propositions du cinéaste pour que l'homme puisse arriver à son salut et, ainsi, au salut d'une société malade, qui laisse les minorités, tels que les handicapés, à la dérive de la vie. Dans une troisième démarche, des questions sur la religion et sa forme de représentation sensible apparaîtront. Ainsi, le Chapitre 1 examine l'introspection dans les sociétés du film, et réfléchit notamment sur la forme d'organisation sociale, la maintenance du *statu quo*, et sur les maladies de la vie en communauté. Une des questions majeures qui se pose est celle sur la façon dont ces sociétés peuvent être liées avec les enjeux du kitsch.

En deuxième lieu, la réflexion sera axée sur l'importance de l'espace et du décor

dans la caractérisation des trois œuvres, tant l'espace physique déchiffrable (plutôt le Mexique), que l'espace créé, loin de placer le spectateur dans un lieu spécifique, pouvant être universel. La priorité des analyses s'oriente vers la matérialité de l'œuvre et les empreintes sémiologiques, pour ainsi penser sur l'esthétique, indépendamment du langage cinématographique. Dans cette sorte d'autonomie de la matérialité, le Chapitre 2 développe des réflexions selon trois sections : étant d'abord la réflexion sur le Mexique et ses apports kitsch, puis, l'imaginaire de Jodorowsky rendu sensible et, finalement, le poids du Tarot et du cirque dans les créations du cinéaste. Dans ce chapitre, le kitsch à l'écran sera donc mis en priorité de réflexion.

En troisième lieu, les codes du langage cinématographique – les cadrages, les mouvements de caméra, l'espace sonore, c'est-à-dire la façon dont le scénario traduit les images et le son feront l'objet d'une analyse, toujours dans la quête du kitsch dans le cinéma du réalisateur. Dans une première partie, les enjeux de la caméra seront pensés ; ensuite, le montage sera soumis à la lumière de l'étude et, dans un troisième temps, des conceptualisations philosophiques seront prises en compte, afin de fonder les réflexions sur les enjeux trouvés, parfois divergents. Ainsi, le Chapitre 3 s'engagera dans une réflexion sur la spécificité du cinéma dans l'appropriation de l'esthétique kitsch, à partir de Jodorowsky.

En englobant ces trois perspectives de réflexion, seront envisagée une compréhension sur la manière dont la caractérisation des espaces filmiques et la spécificité du cinéma peuvent traiter les thèmes, à travers le kitsch, dans les œuvres du cinéaste. De même, une pensée sera déployée sur les thèmes eux-mêmes qui constituent des apports pour des réflexions sur une société calquée et imprimée par le kitsch, celui-ci devenant une forme de représentation qui acquiert, en même temps, une distanciation critique chez Jodorowsky.

En définitive, l'étude s'attachera à décrire le langage cinématographique qui peut s'approprier une esthétique en dehors de sa propre réalité et la revisiter avec ses propres codes, parvenant à lui attribuer une autre signification. L'étude interroge le style du cinéaste qui peut évoquer une ambiance kitsch, propre à lui-même. Ainsi, sera mise en question comment Jodorowsky peut se rapprocher d'un kitsch qui est réinventé et qui interroge aussi la spécificité, ainsi que les capacités du cinéma, une fois mis en dialogue avec d'autres formes d'art.

Chapitre I

Une société *kitschifiée*

« Jusqu'où on peut aller trop loin en restant au milieu ? [6]»

6 MOLES Abraham, *La psychologie du Kitsch – l'art du bonheur*, op. cit., p. 7

1

2

3

4

I. 1 La trilogie et la vie en communauté

Pour commencer, il serait intéressant de faire une distinction entre les trois œuvres, concernant la manière dont elles abordent les enjeux sociaux. Les films *El Topo* et *La Montagne Sacrée* traitent plus précisément des problèmes dérivés des relations basées sur l'économie et le pouvoir financier. Parmi les univers crées, *La Montagne Sacrée* démontre clairement la domination et le contrôle d'une classe sociale sur une autre, établissant ainsi la manière de vivre. De la même façon, *El Topo*, dans son propre discours et son esthétique de la ville western, créé par des symboles allégoriques d'une société hiérarchisée aux temps de l'esclavage et proche de la révolution industrielle, évoquent le paroxysme du spectateur envers la déception. Dans les deux œuvres, des valeurs préconisées par une bourgeoisie face au pouvoir sont mises en évidence.

Quant au film *Santa Sangre*, il n'adopte pas comme principe de discours une réflexion continue sur la problématique issue des différents pouvoirs d'acquisition entre les classes de la société, développant le conflit psychologique du protagoniste, Fenix. La remarque sur les conditions précaires d'un peuple est présente, néanmoins entourée par des enjeux également liés à l'existence d'une autre figure essentielle au récit : Orgo, le père de Fenix, qui suscitent d'autres visualisations des problèmes sociaux.

I. 1. 1 *La hiérarchisation colonisatrice*

Afin d'entamer l'analyse des thèmes présents dans l'œuvre *Santa Sangre*, il importe de faire une remarque sur la seule partie du film qui se rapproche davantage d'un traitement sur les enjeux de l'inégalité sociale, mettant en lumière les différents niveaux de pauvreté : la séquence de l'enterrement de l'éléphant du Circo del Gringo. Le cirque appartient à Orgo, un Nord-américain qui vit au Mexique.

La séquence plonge le spectateur dans un autre univers ; celui-ci à part de celui de la ville mexicaine qui occupe la plupart du récit. Autrement dit, les lieux exposés de la ville et leur caractérisation abordent l'aspect le plus « obscur » d'une société vivant dans des conditions précaires, c'est-à-dire la prostitution, l'alcoolisme et la violence à tous les niveaux (meurtres, vols et viols). Néanmoins, la classe de la société présentée dans la séquence de l'enterrement semble aller au-delà, suscitant ainsi une réflexion sur la déshumanisation d'un peuple. Déjà, cette communauté est séparée de la ville par une vallée (1, 2). L'étrange apparaît à nouveau dans les créations du cinéaste, qui distingue ce peuple des habitants de la ville mexicaine en les habillant tous dans la même palette de couleurs (des vêtements bleues et blanches) (3). De plus, la communauté entière est enduite d'une sorte de poudre blanche, voire d'argile sèche (4). Dans le déroulement de

5

6

7

8

la scène, le cercueil de l'animal est jeté en direction de la vallée où les habitants courent pour prendre des parties de l'éléphant, tels des hyènes ou des vautours affamés (5, 6, 7). À travers cette séquence, le spectateur peut envisager la société d'une autre façon : celle-ci, étant homogène dans sa pauvreté, va être exposée dans toute sa misère. Le spectateur peut alors voir une division qui élucide une autre partie des humains, encore plus lésés. Dans l'ensemble du film, cette séquence se distingue des autres pour proposer une réflexion sur la condition financière de la population, en raison de son extrémisme. Cette scène, semble donc diviser le peuple en une classe particulière encore plus dépourvue économiquement.

Ainsi, en parcourant les rues avec le cinéaste, le spectateur se trouve face à des environnements sales, abîmés par le temps ou le manque de contrôle et d'entretien, non seulement de la population, mais aussi des organismes gouvernementaux responsables. L'impression laissée aux yeux du spectateur est celle d'une région oubliée, s'étant laissé engloutir dans sa propre vie indépendante. Concernant l'aspect étrange du film, le spectateur voyage dans les rues où règne la violence, où il n'est pas digne d'habiter, mais cependant heureuses, musicales, gaies et dansantes.

Quoiqu'il en soit, l'élément le plus significatif lorsqu'est évoquée la réflexion sur les aspects des relations humaines présentes dans l'œuvre, c'est la présence du colonisateur. Cet être étranger qui, par défaut, en arrivant dans la terre colonisée, devient le modèle à suivre et « la loi », de sorte que les êtres colonisés deviennent les subjugués, ou encore, les mineurs en puissance et non en quantité.

Toute d'abord, dans la réalité du film, le père de Fenix, venu des États-Unis, possède toutes les valeurs d'une vie terrestre, remplie de plaisirs immédiats et mondains. Orgo est celui qui valorise les apparences et la virilité. En revanche, l'aliénation de la mère, figure de la colonisée, figure du côté de la religion et de la vénération presque irrationnelle d'une sainte. Une réflexion sur le kitsch est constatée peut être aperçue dans *Santa Sangre* lors de la méditation sur la relation entre Concha et Orgo.

Les conflits idéologiques et culturels entre les parents conduits à l'extrême impliquent des conséquences pour l'enfant, élevé dans une sorte de chaos. Les antagonismes entre Concha et Orgo peuvent être pensés en tant que jugements de valeur. Orgo veut que son enfant soit à son image, y compris symboliquement, à travers un tatouage d'aigle dans sa poitrine, évoquant ses origines nord-américaines et démarquant dans l'apparence sa force et sa supériorité (8). Orgo est la représentation de la vanité et de l'égocentrisme, calqué sur l'image d'un être intouchable. C'est le patron, celui qui peut hypnotiser les hommes afin qu'ils agissent conformément à sa volonté. À l'opposé, la mère veut dégager son fils de ce type de valeur et de saleté, inclus sexuelle, en le conduisant vers une vie

SANTA SANGRE

pure et sacrée, auprès de la Sainte vénérée (Lírio, la Sainte sans bras). Quant à ce dernier, coincé entre des valeurs différentes sera doté à l'âge adulte, des caractéristiques plutôt négatives de chacun de ses parents.

Essentiellement, le choc culturel existe à travers le choc des croyances, voire dans l'importance donnée aux différents éléments. Du côté du père, l'importance est accordée aux apparences et au pouvoir, à la maintenance de l'hétérogénéité de la société, et du côté de la mère, à l'homogénéité du peuple, exemplifiée par la communauté des religieux, tous vêtus de la même façon (1), semblables aux yeux du monde et du Créateur, et ayant les mêmes droits. Aussi s'agit-il d'un environnement dépourvu de hiérarchisation sociale.

En focalisant l'analyse du récit sur l'interférence du colonisateur, il est possible d'engager un lien avec une idée de *kitschisation*[7], dans ce cas négative, de la société. En réalité, le récit concerne une société qui, peut-être, devient plus kitsch grâce à la présence d'autrui, de la domination étrangère qui insère d'autres valeurs.

Dans le film, les valeurs kitsch se trouvent du côté de celles du colonisateur, c'est-à-dire un monde plutôt construit par des valeurs extérieures et une recherche d'exceller dans la société et d'intégrer une échelle (économique, intellectuelle, etc.) plus élevée. L'important, dans une logique et style de vie kitsch, c'est d'atteindre ce que possède la classe supérieure, d'appartenir à ce niveau. À ce style de vie s'oppose le monde spirituel de la mère, orienté vers l'intérieur de l'homme.

Le fait qu'Orgo soit Nord-américain renforce les enjeux d'une colonisation liée au kitsch. Il est clair que la société nord-américaine se caractérise en tant qu'une société de forte consommation. D'une façon générale, le but, dans la vie, est de trouver le bonheur. L'idée du bonheur, préconisée par la loi du marché, est l'idée de l'achat. Le bonheur vient à travers des objets achetés qui rempliront la vie du citoyen, en plus de faciliter ses activités quotidiennes. À ces objets, l'on peut ajouter « l'art », le design, en faisant de l'objet quelque chose d'« unique » et de différencié[8] qui, paradoxalement, sera maintes fois reproduit par l'industrie. Cette idée est déjà présente par rapport aux États-Unis et, ainsi par défaut, chez d'Orgo. Ce dernier, comme les États-Unis qui ont la force hypnotique de créer des valeurs et des besoins qui n'existaient pas avant et qui ne sont pas synonymes de bonheur, est le créateur des valeurs que suivra l'humanité.

Ensuite, il est possible d'ajouter à ces réflexions une interprétation de l'inconscience et des instincts humains. Le conflit évident et primaire apparaissant lors de la domination étrangère est le choque culturel et, ainsi, la formation de stéréotypes. L'être humain a

7 Terme employé par GENIN Christophe, *Kitsch dans l'âme,* éd. Libraire Philosophique J. Vrin, Paris, 2010, p. 24. MOLES utilise plutôt le terme *kitschiser* pour parler du même processus (MOLES Abraham, *La psychologie du Kitsch – l'art du bonheur*, op.cit., p. 115)

8 MOLES Abraham, *La psychologie du Kitsch – l'art du bonheur*, op. cit., p.162

besoin de créer des images stéréotypées d'autrui pour dépasser la peur inconsciente de la menace venue de cet autre. Selon la *Théorie de la gestion de la peur*[9], conscient de sa propre finitude, l'être humain, inconsciemment, a besoin de donner un sens à son existence, ce qu'il fait en s'appuyant sur ses propres valeurs et sur ses semblables partageant la même culture que lui. La présence d'un autre individu ou groupe qui met en question la vérité de son identité et de l'ensemble de sa culture et de ses croyances, menace le sens de son existence. Afin de se protéger et de dévaloriser l'autre, l'être humain crée des stéréotypes et des préjugés. De plus, les stéréotypes, comme les menaces, possèdent plus d'espace pour exister dans une société hétérogène à partir de la formation d'un peuple, comme abordé dans *Santa Sangre*.

En d'autres termes, la formation d'une société marquée par la colonisation ou la domination étrangère renforce les possibilités d'émergence de tels enjeux. En effet, cette situation rend propice le maintien des concepts problématiques d'une vie en société, étiquetée par des logos. Les représentations personnelles au monde seront classifiées et hiérarchisées, et bien évidemment, d'une façon préjugée. En relation avec la force kitsch, celle-ci s'appuie et nourrit cette fissure et hétérogénéité de la société. Une fois créés, les stéréotypes renforcent les valeurs individuelles et celles du groupe semblable, et par là, la valeur que chacun possède face à la société. Si le kitsch, parmi ses aspects, représente la possibilité d'élever son statut, il est fortement lié à la question primaire de la formation des stéréotypes, à la hiérarchisation sociale, aussi bien qu'à l'existence de conflits idéologiques.

Toujours concernant la logique kitsch, il est intéressant de penser que le paradoxe en est issu. La présence d'une force kitsch, dans une société, dissimule une homogénéité du peuple, dû au fait qu'elle rend possible l'achat des mêmes contenus, objets, art en les reproduisant à moindre prix et qualité, maintenant en même temps l'idée de classes supérieures à atteindre justement par ces achats.

En fin de compte, les malaises venus de tous ses conflits peuvent être personnifiés dans l'œuvre de Jodorowsky, à travers le personnage de Fenix. Le protagoniste peut être considéré comme la représentation du résultat entre divers modes de vie et de la hiérarchisation de la société caractérisée par des stéréotypes sociaux ressortissant des chocs et de la domination culturels, nourrie par un style de vie Kitsch.

---

9 Terror management theory. GREENBERG Jeff, PYSZCZYNSKI Tom, SOLOMON Sheldon, ROSENBLATT Abram, VEEDER Mitchell, KIRKLAND Shari, LYON Deborah, «Evidence for terror management II : The effects of mortality salience on reactions to those who threaten or bolster the cultural worldview», in : *Journal of Personality and Social Psychology* sous la direction d'Eliot R. Smith, Jeffry A. Simpson et Laura A. King, vol. 58 (2), Février 1990, p. 308–318.

1

2

3

4

Pour ce qui est de l'analyse des deux autres œuvres de cette étude, le traitement des enjeux de l'inégalité sociale occasionnée par différents pouvoirs d'achat devient évident. Remplies par des allégories expressives qui expriment des figures variées et des formes d'établissement des relations humaines, les œuvres dégagent, à la façon Jodorowskienne, des critiques transparentes envers la maintenance le *statu quo* social.

Ainsi, en ce moment, cette recherche fait voyager dans le temps, dans le désert de son western particulier.

I. 1. 2 *Je m'aime ou je t'aime bourgeoisie – La vanité*

El Topo propose une vision très claire et parodiée de la société humaine, ainsi que ses fragmentations sociales.

En ce qui concerne le style narratif de Jodorowsky, il comprend de nombreux gestes et références corporelles, comportant un dialogue visuel complété par la bande-son, en dépit d'une communication proprement verbale, c'est-à-dire à travers les paroles des personnages. Les images, légèrement colorées par le son diégétique ou extra-diégétique, tout comme les actions, racontent l'histoire à la place du texte. Le plus souvent, les paroles n'interviennent que dans la scène pour donner une explication, ou encore, pour faire partie d'une leçon vécue par le personnage, comme les enseignements des quatre maîtres qu'a suivi El Topo. En outre, ceux-ci viennent plutôt sous la forme de messages demandant d'autres interprétations.

Ainsi, le message du réalisateur est, par l'intermédiaire de la mimesis, mis en œuvre par le cinéma. Autrement dit, l'univers de la performance et du jeu des acteurs est souvent acheminé vers la voie du théâtre muet ou de la pantomime, plutôt que vers l'univers d'un comédien de cinéma parlant, quoiqu'à travers le langage cinématographique. Le cinéma et ses codes restent. Ils seront abordés à la troisième partie de cette recherche. Ceci dit, les images occupent une place prépondérante dans son récit.

À partir de cette remarque, la séquence choisie pour approfondir les réflexions sur les enjeux de la vie en communauté appartient à la deuxième grande partie du récit. À ce moment là, El Topo et la naine vont à la ville pour trouver de l'argent suivant leur projet de creuser un trou dans la caverne permettant, ainsi, aux habitants de sortir du monde souterrain. En arrivant à la ville, les premières images d'insertion du spectateur dans l'atmosphère du lieu explicitent, allégoriquement, quatre niveaux de la société : les figures du pouvoir économique (1) ; celles de la loi et de la force (2); celles des pauvres (3) ; et celles des esclaves (4). Ainsi, la hiérarchie sociale est présente à travers ces quatre classes.

1

2

3 4

Le *pouvoir économique* et social existe dans la figure des hommes parfaitement habillés dans leurs costumes et leurs chapeaux haute de forme, et, surtout, visible dans l'image des femmes, vêtues et maquillées d'une façon extravagante. L'allusion à la bourgeoisie saute aux yeux du spectateur, vu que les femmes sont presque déguisées en femmes appartenant à la haute classe sociale de l'époque. Le *pouvoir de la loi et de la force* vit, dans le récit, chez les hommes dotés des caractéristiques des shérifs avec ses armes. Les *pauvres* sont vêtus de manière plus sobre. Leur espace dans le récit est minoritaire, mettant en évidence, à la base, des problématiques entre la bourgeoise et les esclaves. Finalement, les *esclaves* se distinguent à travers des vêtements blancs et leur espace significatif à la narrative, toujours « chassés » par les riches. L'espace sonore participe à la composition d'une critique au comportement humain, remplissant l'espace acoustique par des sons de chevaux composés avec l'image des esclaves. Les plans sont très expressifs et directs dans leur approche critique.

Dans la séquence en question, il y a un montage parallèle des plans. D'une part, les hommes de la ville sont excités par l'arrivée d'une femme de cabaret cachée dans une boîte en bois ; d'autre part, leurs femmes sont occupées par le vrai spectacle de présentation des esclaves suivi de leur achat. Pour le propos de cette recherche, les séquences des femmes et esclaves sont préférables, sans négliger ni diminuer la critique fait à l'hypocrisie et infidélité des hommes, en plus de mettre en lumière les enjeux de l'exploitation de la femme. Quoiqu'il en soit, le syntagme parallèle entre les plans aborde la division et la soumission auxquelles un peuple est astreint.

En vue d'une analyse plus détaillée, la séquence sera décryptée. D'abord, les femmes bourgeoises sont assises dans des gradins et regardent, avec un plaisir presque sexuel, la capture et la marque au feu faite sur la peau des esclaves (1). Après ce spectacle d'horreur, l'élite choisit ses « produits » en observant les dents et la force des esclaves (2). Dans la séquence, un plan montre même des femmes en train de les chevaucher (3). Après une tentative de fuite non réussie, les esclaves sont abattus par les hommes représentatifs de la force, responsables du maintient de l'ordre parmi le peuple (4). Pour conclure la séquence, la population applaudit l'ordre rétabli à travers les meurtres de ces hommes, moins humains que les animaux. En regardant de plus près les images, un bandeau sur l'œil utilisé par des « hommes de main » devient visible. Enfin, est montrée une autre allusion au fait que l'être humain ferme les yeux devant les problèmes, les atrocités et les inégalités, même si leur propre classe est aussi soumise à une autre.

L'importance de cette séquence pour les propos de l'étude existe dans la figure des femmes bourgeoises. Le Kitsch, le mouvement kitsch, ou encore, « l'art de vivre » kitsch

a pris sa force et, surtout, sa portée, grâce à la bourgeoisie qui a acquis un certain pouvoir économique au XIXe siècle. La bourgeoisie, inspirée par un certain *art de vivre*[10], basé sur l'achat à n'importe quelle *qualité* des objets capables de leur donner l'apparence d'une distinction culturel, économique et, d'ailleurs, de supériorité. Le kitsch a donc bien servi à une classe sociale souhaitant accéder à une nouvelle (plus haute) échelle. La figure des femmes est imprégnée par une sorte de compétition égocentrique, nourrie par le kitsch.

La posture et les habitudes des femmes, dans ce récit, l'hypocrisie, la vanité et l'air hautain sont représentatifs de la cause du malaise dans la société du film. La hiérarchisation des humains prend sa force en raison des stéréotypes symbolisés par ces femmes. Il serait alors réducteur d'affirmer que chaque œuvre où il y a la présence de la bourgeoisie est un indice de critique de la condition humaine vivant en communauté ou d'allusion au kitsch. Cependant, dans l'approche de Jodorowsky, la critique se répand aux yeux du spectateur, mis en lumière par l'esthétique, qui sera abordée dans la deuxième partie de ce travail.

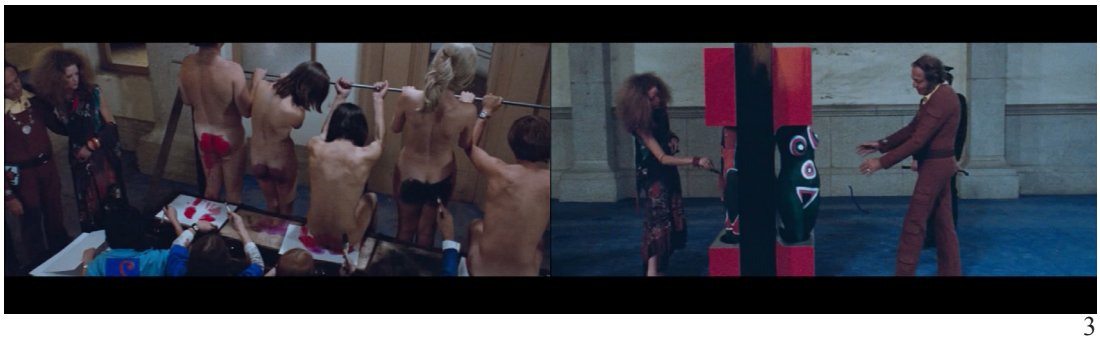
Concernant le kitsch et ses manifestations, à première vue, ils sont associés à l'idée du bonheur. Mais, à bien considérer, le « kitsch du bonheur », transformé en art de vivre, impose des contraintes et des règles aux apparences ainsi qu'à la façon de construire sa vie, et, par là, finit par imposer des compétitions et des exclusions. En outre, vu que le but d'un marché est d'élargir, par toutes les classes sociales, la possibilité d'achat, pour faire tourner l'économie, l'illusion d'ascension à une forme de supériorité et de valorisation de soi-même est créée. Cette question contribue à l'affirmation et à l'adhésion des humains à prévaloir leur extériorité dans leur rapport avec le monde. Concernant le film, il est aussi intéressant de noter qu'au lieu d'un ennemi indien ou de l'esclavage des indiens et des noirs, ce dernier est formé par tous les types de race. Ce phénomène peut être interprété en tant qu'esclavage au niveau mondial, c'est-à-dire l'esclavage de tous les hommes par rapport aux forces abstraites de la mise en valeur de l'extériorité et du besoin de s'auto-affirmer dans les relations humaines.

En abordant de cette façon les problèmes de la ville, Jodorowsky, volontairement ou non, insère des figures kitsch et un mode de vivre kitsch chez les femmes riches. Le fait que l'œuvre est un *western* renforce la réflexion sur ce moment de l'histoire où le monde est en marche vers l'évolution industrielle, l'arrivée de la société moderne, de la civilisation et de l'ordre, favorable à l'ascension de la bourgeoisie qui, maintenant, tient les rênes de la civilisation. Essentiellement, le caractère de maintenance de la hiérarchisation de la société y est présent et représentatif de malheur.

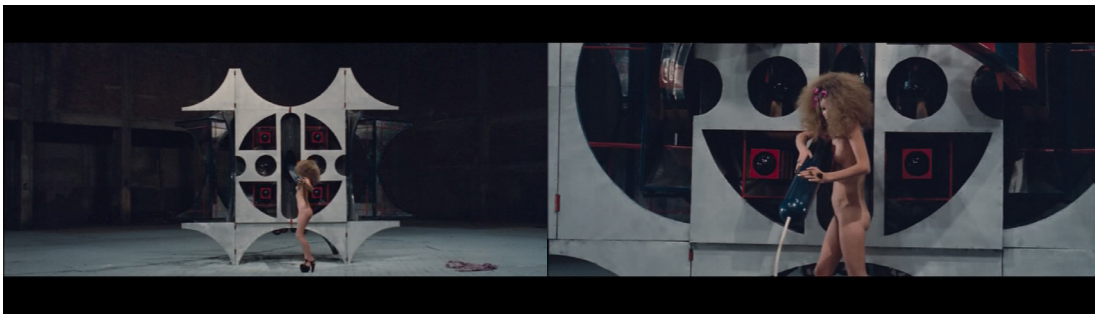
10 Terme utilisé par MOLES dans la description des attitudes d'une société kitsch (MOLES Abraham, *La psychologie du Kitsch – l'art du bonheur*, op. cit., p. 16)

1

2



3



Machine d'Amour

Pour ces questions, l'idée Kitsch peut être présente dans le thème de ce récit, au fur et à mesure qu'il traite des relations humaines basées sur l'apparence et sur la division des classes sociales, occasionnant une exploration « justifiée » où, malgré la présence d'une église dans la narration, le vrai Dieu est l'argent et la religion est la superficialité.

I. 1. 3 *Les micro cosmos de l'Univers – La réalité déguisée*

Plus satirique et étrange, Jodorowsky met en œuvre son cosmos particulier. Sous la forme de plusieurs planètes, dans la troisième œuvre de la trilogie d'Or, le cinéaste raconte l'histoire de la société contemporaine ainsi que son mode d'existence. Dans *La Montagne Sacrée*, chaque propriétaire d'une planète est responsable d'un secteur opérationnel de la société, visant à la maintenance du *statu quo*. À travers le système solaire, le réalisateur engendre le système de son récit. Au niveau du scénario, les planètes se déroulent de la façon suivante :

La première planète du film est Vénus, conduite par le personnage Fon. Elle est responsable pour assurer le confort et la beauté aux humains. Parmi ses productions il y a des lits, des matelas, des tissus, des vêtements, des cosmétiques, aussi bien que des prothèses pour uniformiser les formes corporelles (1). De plus, sur Vénus, sont produits des masques donnant la possibilité aux consommateurs de choisir l'image qu'ils désirent pour, ainsi, être aimés. Les masques possèdent l'odeur, la texture et la chaleur des figures humaines vivantes. La responsabilité de la planète va jusqu'à la fin de l'existence d'une personne, vu qu'elle est aussi responsable d'élimination des traces du mort au cours des funérailles.

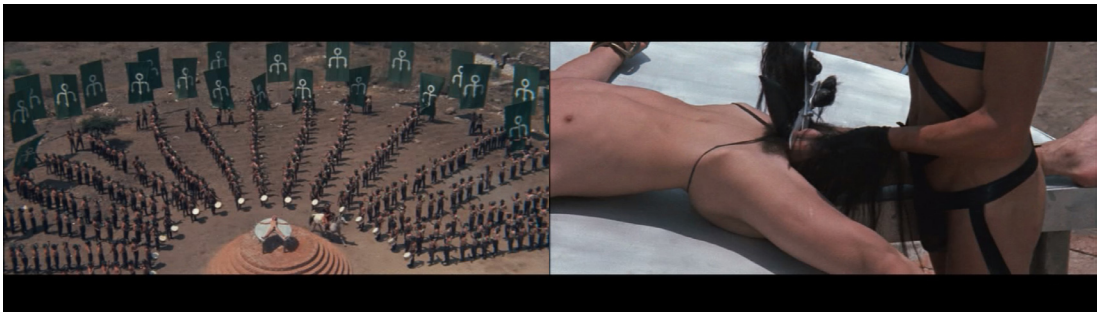
La deuxième planète est Mars, et la propriétaire est Isla, androgyne et ayant des secrétaires masculins. La séquence propose une sorte d'inversion des valeurs sexistes établies. La fonction de Mars vis-à-vis du cosmos est la fabrication et la vente des armes à effets variés, y compris des articles totalement fantastiques comme le gaz cancérogène. De plus, parmi ses productions, il y a des drogues hallucinantes et des médicaments qui transforment les hommes bons en hommes mauvais. La justification de l'existence de cette planète dans le récit réside dans le fait que les jeunes ont besoin d'armes pour leurs manifestations. Esthétiquement, les armes produites sur Mars ont un rapport avec le kitsch, relation approfondie dans la deuxième partie de cette étude. La composition des images avec la musique rock remplissant l'espace acoustique crée une atmosphère de « Woodstock du Mal » (2).

La troisième planète est Jupiter et son propriétaire, Klen (3). Dès le début de la séquence consacrée à cette planète, il est possible d'apercevoir une atmosphère artistique.

1

2

3



4

Klen et sa femme habitent dans une maison gigantesque, remplie de tableaux de peinture, parfois reconnaissables, tel que *Le fils de l'homme* (René Magritte, 1964). Le protagoniste de la planète se drogue, il est infidèle et très riche. Son argent vient de son usine d'art. Les produits artistiques sont étranges et curieux, les corps humains sont des produits primaires retravaillés et exposés comme des objets d'art. Certains produits manquent d'originalité et perdent leur aura, étant fabriqués dans une démarche presque fordiste. L'œuvre d'art la plus remarquable est une *Machine d'Amour*, interactive, où le consommateur, ou bien, l'amateur d'art doit être capable de donner un orgasme à la machine pour réussir les propos artistiques.

En quatrième lieu, il s'agit de la planète Saturne, dirigée par Sel. Cette planète s'occupe des enfants et de leur éducation, voire de leur aliénation et de leur mécanisation. La planète montre l'ambiguïté et les multiples faces de la nature humaine à travers de Sel. Déguisée d'une façon qui conquiert la confiance et l'amour des enfants à travers une atmosphère ludique et de cirque, en dehors de cette réalité, Sel est responsable d'une usine de jouets (1). À l'usine, sont produits, par le travail des hommes armés, des malades mentaux et des anciens fonctionnaires, des jouets constructeurs d'une mentalité nourrie par la haine et par le préjugé, dans le but de maintenir un état violent de la pensée humaine (2). Le client de l'usine est le gouvernement, qui agit en interaction avec Saturne afin de favoriser ses stratégies dans le jeu des nations.

La cinquième planète est Uranus, avec Berg. Ce dernier est le conseiller financier du président. Avec sa femme, il a eu un serpent comme fils. Au niveau esthétique, la planète est marquée par une atmosphère kitsch et intergalactique. Dans la séquence, Berg conseille au président d'éliminer quatre millions de personnes pour sauver l'économie du pays (3).

Ensuite, Axon, de la planète Neptune, est chef de police. Neptune représente la force militaire du cosmos. Les initiés doivent passer par un rituel où ses bourses sont coupées et offertes au leader. À travers cette métaphore, le cinéaste illustre la perte de leur identité et de leur autonomie. En outre, l'armée suit une initiation au niveau religieux, méditant sur un livre saint où le dieu est Axon. Concernant l'action du film, l'armée va se battre contre les opposants dans une séquence remplie de métaphores et de « mensonges » diégétiques (4). Autrement dit, la mort est représentée par des artéfacts, faisant allusion au sang et aux entrailles, délibérément irréels, voire théâtrales. Comme dans *El Topo*, dans cette séquence de *La Montagne Sacrée*, les hommes sont aussi aveuglés, ayant des bandeaux sur les yeux, symboliquement.

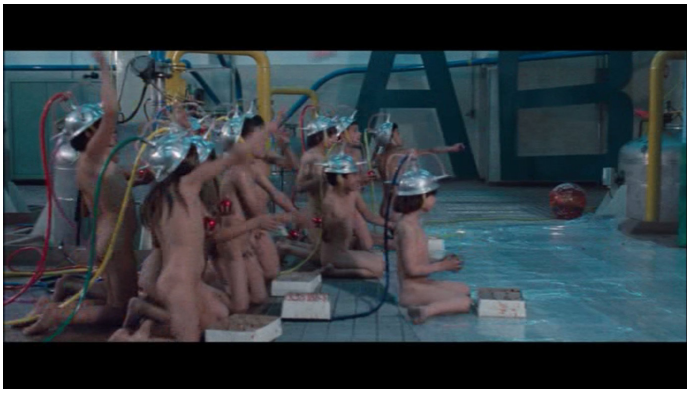
Pour compléter la société, il est indispensable d'avoir une pensée urbaniste, fonction

de la septième planète. Dirigée par Lut, Pluton est responsable de l'architecture. Au début de la séquence, Lut se trouve dans un espace, jouant à cache-cache avec des enfants vêtus comme Mickey. L'architecture de la maison ressemble à un fromage « gruyère » où les souris se perdent dans les dessins animés. La proposition de Lut pour enrichir une classe de la société et pour favoriser le progrès économique, est d'éliminer les complexes multifamiliales servis de jardin, fenêtres, chauffage, de l'eau courant, de l'électricité et de construire, à la place, des abris en forme de cercueil pour que les employés puissent dormir (1). La nécessité de posséder une maison est écartée par la publicité qui vend les abris comme un moyen de conquérir la liberté. Ainsi, à Pluton, Jodorowsky ferme son système solaire, métaphore de la société contemporaine et des certaines valeurs fortifiées.

L'existence de planètes responsables de la production d'une société à travers des artéfacts et des sentiments industrialisés est une façon de mettre en évidence la robotisation des hommes, ainsi que les relations humaines. À travers la logique du marché et du dieu païen, « l'argent », la société et le monde créés par le cinéaste mettent en évidence la négligence à l'égard de l'être humain. Les thèmes travaillés à travers les planètes interrogent les besoins dispensables qui se trouvent au sein d'une communauté. Autrement dit, sont créés la façon de vivre, la vie quotidienne et ses besoins, et enfin, la vie, ce qui signifie paradoxalement, s'éloigner de la vie pure et nue, la transformant aussi en produit et en machine.

Ceci dit, les enjeux mis en question dans l'œuvre intègrent, encore une fois, la logique kitsch qui, dès l'origine du mot[11], consistait à faire du commerce, même avec ce qui n'était pas, à la base, de la marchandise. Il s'agissait de transformer un objet en produit et en source d'argent, d'en créer une valeur d'échange économique. Toutes les transformations économiques et industrielles dans la société se sont tellement développées que, symboliquement et allégoriquement, dans le film, la vie même devient un produit, où il faut acheter tous les jours pour entrer dans la logique commerciale, et enfin, se sentir vivre. Également, le film aborde, surtout à travers Jupiter, l'idée d'acheter pour évoluer intellectuellement et sensiblement, c'est-à-dire, pour évoluer dans son âme. Acheter de l'art pour vivre d'art, pour le connaître (ou faire semblant), finalement, pour appartenir à la catégorie des « êtres supérieurs ». Ainsi, il est possible de revenir sur la logique de la bourgeoisie émergente, désirant la même place sociale et le même statut que l'aristocratie, mais, à sa propre manière, tout en respectant et en économisant le dieu, à savoir, l'Argent. Quoiqu'il en soit, il faut acheter les apparences souhaitées, et ainsi s'éloigner de l'âme

11 Une des propositions est que l'origine du mot vient de l'allemand *Verkistchen*, significant « ramasser des déchets dans la rue, revendre de vieilles choses après rénovation ». GENIN Christophe, *Kitsch dans l'âme,* op. cit., p. 9



pour s'affirmer sur l'extérieur. Dans le but de montrer qu'il possède une âme, un contenu intérieur et une certaine profondeur, l'homme finit par anéantir la pureté de son intérieur, valorisant davantage son extérieur.

Malgré l'importance du système solaire qui, dans sa plénitude, nourrit des réflexions dans cette partie, une planète est plus intéressante : Saturne. Celle-ci est responsable du maintien de la mentalité de domination et de disharmonie entre les peuples à travers les frontières (1). Saturne introduit l'idée de hiérarchisation, cette fois-ci, au niveau mondial, entre les pays et les cultures, dès l'enfance. Ainsi, le film représente la créativité en faveur de la continuation de l'ordre inégal établi. À l'aide du kitsch qui participe à l'esthétique des jouets, notamment à l'image d'un héros célèbre, les enfants grandiront dans des valeurs schismatiques et non humanitaires.

En conclusion, aux niveaux thématique et scénaristique, *Santa Sangre*, *El Topo* e *La Montagne Sacrée* parlent, dans un premier instant, des problématiques issues des relations humaines. Les trois films montrent l'aspect nuisible et sale du monde à plusieurs niveaux, c'est-à-dire dans les espaces et les objets, comme dans le monde de l'âme, dévoilant ainsi les malaises auxquels la société contemporaine est soumise. Il s'agit de films universels qui parlent des vices inhérents à la race humaine, stimulés par des conditions d'organisation sociale et commerciale. L'industrialisation des goûts et de l'âme est en lien étroit avec une logique kitsch de vivre et de se rapporter à autrui, voire une logique visant à transformer tout ce qui est possible source de richesse et en signe de supériorité. C'est de l'âme kitsch tel que propose Genin, néanmoins, abordée dans l'œuvre par son côté obscur.

Après s'être interrogé ironiquement sur la société imprégnée par le kitsch, Jodorowsky aborde le besoin de salvation humaine, acquis, selon ses récits, à travers l'abandon du monde tel qu'il est. Aller vers la salvation, signifie s'éloigner des modèles dominants, et se mettre à nu, mais aussi dans le sens littéral du terme.

I. 2 Le dénuder

> *« Les valeurs du plein dans le monde étant celles de la vie, de la masse et de la nature, les valeurs du vide dans le monde seront celles de l'esprit, de la structure et*

de la surnature. »[12]

Après avoir vu les malaises de la société clairement exposés dans la trilogie, il convient de réfléchir sur l'autre élément présent dans l'œuvre du réalisateur : le salut de l'âme ou la quête de l'évolution spirituel.

Dans toutes ses œuvres, se « dénuder » est crucial pour entrer dans la quête de la spiritualité ou pour arriver à son propre salut. Mais, le salut de quoi ? Du monde tel qu'il est, avec ses enfers et son pouvoir de transformer négativement l'homme. Jodorowsky indique, dans un entretien, que, pour lui, ce qui ne peut pas mourir ce n'est pas la chair, mais l'esprit [13], et c'est possible de noter qu'il suit cette idée proposant un salut de l'âme dans ses films.

Trois types de salut, ou encore de guérison, apparaissent dans ses œuvres. Cependant, tous trois figurent dans ce qui relève du non palpable, de l'invisible, de l'abstrait, voire de l'énigmatique, c'est-à-dire de l'intérieur humain. Jodorowsky aborde le salut de l'esprit, celui de l'âme et l'immortalité.

En premier lieu, dans le film *Santa Sangre*, le salut du personnage se manifeste au niveau mental. Fenix a d'abord besoin d'un salut mental qu'il acquiert à travers de la capacité de surmonter son trauma d'enfance. Le protagoniste commet plusieurs assassinats à cause de son esprit malade, hantée par l'esprit de ses parents. Dans ses hallucinations, ses actions sont conduites par sa mère, qui contrôle ses mains, tuant ainsi, toutes les femmes avec qui Fenix a une liaison. Symboliquement, son action de surmonter le problème vient à travers un détachement des objets de sa maison qui ont un lien avec sa mère. Quand Fenix enlève ses faux ongles rouges, il reprend le pouvoir sur son corps. Se délivrer des objets génère en lui une reprise de conscience et de son autonomie.

La sémiologie de l'action de Fenix, c'est-à-dire casser et brûler les objets de sa maison, relèvent des réflexions sur l'importance et la puissance de l'objet sur l'homme. Dans une société d'*attitude kitsch*, l'objet est roi, la preuve de même du pouvoir personnel économique et culturel.

Accorder de la valeur à l'objet, sans donner prioritairement de l'importance à sa fonction constitue une attitude kitsch. Autrement dit, avoir une attitude kitsch signifie valoriser des ornements, entasser des objets chez soi, une sédimentation aléatoire, ou encore, avoir des rapports avec les objets, issues des actions ennemies du fonctionnalisme.

---

12 CARTERET Jean, *Le Tarot comme langage, suivi de Figures Géométriques et Numérologie*, éd. L'Originel, Paris, 1988, p. 15

13 FARCET Gilles, *La tricherie sacrée – Entretiens avec Alejandro Jodorowsky*, éd. Dervy Livres, Paris, 1989, p. 90

L'attitude kitsch est celle de la société de consommation[14], dégageant une relation aux objets aliénée et possessive, ou bien, une relation de consommation.

À partir de la démarche donnée à ses personnages dans les trois récits en question, Jodorowsky permet, dans un premier temps, de dégager une réflexion et d'entrer dans la question de l'importance accordée aux objets et à leur pouvoir, voire leur domination, sur les humains, esclaves du « matériel ». Un objet fonctionnel a un rapport moins esclavagiste avec les hommes, vu que l'humain, malgré son besoin de posséder des objets, s'en sert pour un propos réel et objectif. Les objets kitsch dépassent ces besoins pour créer d'autres attachements, cette fois à la forme. En d'autres termes, le *rôle significatif* outrepasse le *rôle fonctionnel* au niveau de la consommation courante[15], la décoration devenant aussi une fonction très importante. Il s'agir d'un attachement psychologique, social, culturel qui laisse l'homme sans autonomie pour réaliser ses objectifs.

Considérant que la société, dans les films de Jodorowsky, est kitsch dans ses pensée et son mode de vie, l'éloignement de cette société ou sa dénégation équivaut à dire, d'une certaine façon, qu'en s'éloignant des valeurs qu'elle préconise, l'homme trouvera le salut ou l'immortalité. Le cinéaste donne les deux extrêmes : la consommation immergée dans ses valeurs terrestres et l'acquisition de la vérité qui concerne le sens de sa vie. Tout se passe comme si Jodorowsky, comme Kundera, voyait dans l'effacement du kitsch la possibilité d'arriver à l'être[16]. Après son salut mental, Fenix ouvre une voie pour sauver son âme, capable de reconnaître le mal qu'il a causé.

Dans un deuxième temps, Jodorowsky aborde le salut de l'âme dans *El Topo*. Le protagoniste se trouve dans son enfer personnel après avoir participé à l'assassinat des quatre maîtres, n'ayant trouvé ni le pouvoir ni le sentiment qu'il croyait éprouver lors de cet accomplissement. Il se sent perdu dans ses péchés, sans pouvoir comprendre le sens de ses actions, dans un conflit existentiel. Il se laisse détruire par les deux femmes et, par la suite, sauvé par une communauté d'exclus, il entame un chemin vers le salut de son âme, marqué par son éloignement des actes qui favorisent son égo, allant vers l'altruisme.

Troisièmement, dans *La Montagne Sacrée*, Jodorowsky introduit la question de l'immortalité. Tous les propriétaires des planètes suivent aussi une quête spirituelle, néanmoins, il se dégage une recherche, dont le but est encore lié à une pensée égoïste et individualiste. Dans le récit, les personnages vont à la recherche du salut de leur âme, mais, pour devenir immortels. L'immortalité acquise aura des conséquences positives

14 MOLES Abraham, *La psychologie du Kitsch – l'art du bonheur*, op. cit., p. 191

15 Thèse de Baudrillard cité par MOLES Abraham, *La psychologie du Kitsch – l'art du bonheur*, op.cit., p. 154

16 KUNDERA Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, éd. Gallimard, Paris, 1984, p. 356-357

seulement pour une personne. C'est-à-dire, être immortel a un rapport bénéfique surtout pour la personne qui aura ce privilège. Il n'y a pas d'intérêt pour la vie globale. Toutefois, quel que soit le but final des quêtes existant dans les films, la question de l'âme est affleurée.

« Kitsch, partant d'une attitude envers l'environnement matériel, sous-tendu par un nouveau rapport de la production à la consommation, aboutit à la limite, par la somation psycho-sociale, qui, se fondant sur l'individu, en tire des ensembles à une *société Kitsch* globale, à une *Verkitschung* de la société où les rapports sociaux eux-mêmes se trouvent influencés et transformés par ceux avec les objets »[17]. Ainsi, il est indéniable que l'homme doit s'en distancier pour aboutir à une élévation profonde de son être et de la fertilité de ses relations.

Ainsi, le détachement des objets pour aller vers le salut existe dans les trois œuvres de la trilogie. Dans *La Montagne Sacrée*, toutefois, le renoncement est plus évident, justement parce qu'il s'agit d'un récit qui traite clairement des paradigmes d'une société consommatrice et hiérarchisée, où leurs attitudes kitsch représentent le mouvement « d'injection de la nouveauté ou des valeurs culturelles au sommet de la pyramide sociale, qui diffusent ensuite lentement dans les couches successives en descendant vers le bas de cette pyramide, pour devenir enfin normes sociales ou styles universels. Le Kitsch, plus qu'un style, est ce mouvement même »[18], exploité dans le récit.

En plus de l'abdication du matérialiste, il existe d'autres passages significatifs dans la construction de l'idée du sacrifice, cette fois, de soi-même, et non plus des objets. La résurrection, la renaissance des hommes viendra aussi à condition qu'ils se débarrassent de toutes leurs caractéristiques, aussi bien physiques que morales.

I. 2. 1 *Le détachement absolu*

El Topo et *La Montagne Sacrée* disposent de séquences où les cheveux des protagonistes, de ceux qui marcheront vers la découverte de leur âme, seront coupés. Les cheveux peuvent être pensés en tant que symboles de vanité et, d'une certaine façon, en tant que caractéristique exclusivement humaine qui place l'homme dans sa propre classe culturelle, raciale et économique.Ainsi, il est possible d'envisager le fait de devenir chauve comme la négation et la renonciation du caractère différenciateur et de l'individualité.

Autrement dit, devenir volontairement chauve représente le détachement de soi-même et de son caractère distinctif, concernant un trait physique qu'il peut maîtriser. Par exemple, changer sa coiffure est la modification la plus facile pour se démarquer, s'écarter

17 MOLES Abraham, *La psychologie du Kitsch – l'art du bonheur*, op.cit., p. 214

18 *Ibid*, p. 191-192

ou s'inclure dans un groupe spécifique. L'homme peut choisir comment présenter ses cheveux, ou comment se présenter à travers ses cheveux. Les cheveux ont une force représentative de caractérisation, participant à la création des regards stéréotypés des hommes. Plus particulièrement, les cheveux et la coiffure peuvent représenter des symboles de puissance, comme à l'époque où les juges, l'aristocratie et la royauté utilisaient des perruques spécifiques, et propres à chaque situation et degré de pouvoir.

D'autre part, les cheveux sont fortement liés à la vanité (ou son absence). En enlevant les cheveux de ses personnages, Jodorowsky chasse la vanité et homogénéise les humains.

Dans l'œuvre *El Topo*, le protagoniste devient chauve dans la deuxième grande partie du récit, lors de sa résurrection. Dans *La Montagne Sacrée*, avant de commencer leur promenade vers la quête spirituelle, tous les protagonistes-chefs des sept planètes, ainsi que le protagoniste principal (venu de la planète Terre – Jésus) doivent se détacher des biens matériels (l'argent) mais aussi de leur image, sous la forme de mannequins dans le film. Ensuite, le niveau de détachement augmente de plus en plus dans leur promenade, étant donné qu'ils ont le devoir de renoncer à leur passé, à leurs histoires, à leurs sentiments négatifs et, finalement, à leurs corps, afin d'être vides et en vue d'être remplis par leur véritable essence. Un moment, plus tard, après avoir croisé des grandes eaux, ce qui peut être considéré comme un des grands défis de la promenade, les neuf pupilles et le maître se couperont les cheveux. Les neuf personnages seront neuf figures identiques d'un ennéagone, méconnaissables dans les plans larges souvent employés par le cinéaste. De plus, l'incipit du film traite des mêmes enjeux, vu que dans la séquence, un maître, dans un rituel, retire les vêtements et les accessoires des deux femmes pour ensuite leur couper les cheveux. La séquence initiale peut être considérée comme une sorte de prologue qui montre déjà les enjeux de l'œuvre. Finalement, dans *Santa Sangre*, Fenix ne devient pas chauve, il utilise ses cheveux s'identifier à son père dans une partie du récit, où ses cheveux sont teints en blond comme ceux d'Orgo.

S'écarter de la vanité peut représenter la résignation de la valeur donnée à la beauté et au beau (attitude kitsch) pour vivre sur d'autres paramètres de conduite, plus profonds, voire sublimes.

I. 2. 2 *Les Maîtres*

Il est intéressant d'observer, dans la trilogie, que le salut de l'âme du protagoniste, ou encore, son acheminement, se réalisent à travers l'aide ou l'accompagnement d'un autre personnage. Il s'agit d'expéditions où les hommes marchent ensemble, tous égaux.

Il y a toujours un apprentissage. Le protagoniste, errant, recherchant l'aide de figures énigmatiques, voire d'hommes supérieurs, se rapproche de la vérité. Ces figures, qui sont responsables ou qui participent à la quête spirituelle des personnages, sont des maîtres, explicitement ou implicitement, comme dans le récit *Santa Sangre*. Dans ce film, le maître peut être incarné par la figure d'Alma. D'ailleurs, étant muette, ses leçons sont subtiles et silencieuses, mais très efficaces. Alma a aussi subi d'horribles situations dans sa vie. De cette façon, acquérant une importance cruciale dans le salut de Fenix, l'aidant à se débarrasser de ces objets, elle devient la représentation de la force d'un maître qui guide ses disciples.

En revanche, dans les deux autres œuvres, les maîtres sont déclarés en tant que tels, explicités.

Premièrement, dans *El Topo*, il est intéressant de noter qu'aucun des maîtres ne parle directement de l'abandon de la matérialité. Leurs discours abordent des leçons si humaines, des rapports à l'âme, qui sont naturellement détachés des valeurs matérielles. Les maîtres sont parfois mêmes détachés de leurs propres corps ; ainsi, dans leur vie, il n'y a pas de place pour accumuler les objets qui l'alourdissent.

El Topo rencontre les quatre maîtres habitant le désert. Le premier lui apprend l'absence d'offrir de la résistance. C'est d'abord une leçon sur la compréhension et, puis, l'acceptation qu'il existe des choses plus fortes que l'homme ; il lui faut donc être malléable. Le deuxième maître lui enseigne l'importance de maîtriser sa propre force, se montrant fort au fur et à mesure qu'il augmente en délicatesse. Plus de délicatesse désigne plus de force. Le troisième maître insère l'art dans sa leçon. Selon lui, ils feront connaissance à travers la musique. Le rôle de l'art manifestant l'intérieur et les vérités humaines. Le maître lui conseille aussi d'inverser le cœur et la tête, d'où l'interprétation « penser avec le cœur », ou encore, mettre plus de sentiment dans ses gestes, car c'est la tête qui commande des actions. Le quatrième, enfin, lui montre l'agilité et la force d'être maître de soi-même, de son esprit et de son corps, c'est-à-dire de devenir quelqu'un qui ne sera plus touché par le mal. Il est à remarquer que les leçons sont toujours des métaphores susceptibles d'être interprétées.

Concernant les quatre leçons par lesquelles est passé El Topo, il est possible de les penser comme apprentissage de l'affirmation de ses capacités en reconnaissant, en même temps, que son existence est liée, parfois subjuguée aux forces du monde.

Finalement, dans *La Montagne Sacrée*, un maître accompagnera les huit destinées afin d'acquérir l'immortalité dans leur aventure. Chaque étape de l'expédition est surveillée et expliquée par le maître et, chacune possède aussi l'intervention d'autres

sages rencontrés sur le chemin, uniquement dans l'épreuve ultime que les apprentis doivent suivre seuls.

En fin de compte, la présence des maîtres dans les récits et les enjeux mis en question sur le besoin « d'être guidé » renforcent l'idée de l'importance d'une vie partagée, de la communauté, ainsi que de l'importance de se reconnaître en tant qu'apprentis, remplis de faiblesses. Reconnaissant également sa petitesse, son besoin d'apprendre, sa susceptibilité envers l'échec, l'homme peut diminuer son égo et ses vanités. L'idée d'une véritable vie en communauté, solidaire, où les hommes évoluent ensemble, sans détruire l'autre, en abandonnant la hiérarchie sociale, étant tous égaux, renforcent une éventuelle critique vis-à-vis de l'*attitude kitsch* du monde contemporain, rempli de personnes prêtes à se démarquer, voire à gagner des autres à n'importe quel prix. Cette idée est présentée dans l'œuvre du cinéaste.

Enfin, toute cette sémiologie et la caractérisation du chemin vers le salut de l'âme, à travers la destruction des valeurs terrestres et la dévalorisation du plan matériel, représentent le refus des valeurs incrustées dans cette société appelée kitsch dans cette étude.

Le salut des personnages rappelle la figure de Jésus. Pour une grande partie de la population, surtout latino américaine, Jésus est le grand sauveur, le grand maître. Pour un cinéaste qui aborde les enjeux de la société, en prenant en compte les aspects religieux de la culture dans laquelle il est inséré (Amérique Latine, notamment le Mexique), ajouter Jésus à ses réflexions cinématographiques est indéniable.

I. 3 Jésus *kitschifié*

La façon dont Jodorowsky traite la figure de Jésus, dans ses œuvres, dégage une réflexion sur de possibles ressemblances à la manière dont une société absorbée par le mode de vie kitsch fait usage de ce personnage. Jésus est traité en tant que personnage pour tomber dans la neutralité et, plus important encore, dans l'analyse d'un récit cinématographique, où tout peut être considéré comme une représentation.

La figure de Jésus est présente dans les trois œuvres ici analysées. Néanmoins, elle n'apparaît pas dans l'allégorie des maîtres du récit. Dans l'œuvre, Jésus est personnifié comme un homme qui agit selon des valeurs terrestres, sans rapport au divin, traçant sa voie d'apprentissage au monde. Il s'agit alors de plusieurs « Jésus » apprentis, comme n'importe quel homme, mais dotés de la volonté de changement. À la fin des œuvres, cette figure du Christ n'aura pas le même destin que celui raconté par la bible, c'est-à-dire

que les protagonistes ne seront pas symboles du salut de l'humanité.

Dans *Santa Sangre*, il existe une sorte de résurrection du personnage principal, sorti de son enfer personnel ; cependant, il n'y a aucun rapport avec le salut des âmes au niveau mondial. Dans *El Topo*, Jésus devient un homme simples dans son trajet dédié à la vie des autres, notamment les défavorisés. Cependant, il n'atteindra pas son but, et finira par tuer tous les humains, pour à la fin, s'immoler par le feu. Ce rôle est interprété par Alejandro lui-même. Enfin, dans la troisième œuvre, Jésus se trouve parmi les huit enquêteurs de l'immortalité, découvrant que la vérité qu'ils cherchent n'existe pas. Le salut de leur âme et la conquête de l'immortalité n'était qu'un jeu de la diégèse, se dévoilant à la fin, brisant la catharsis du spectateur, exploitant ainsi le jeu de la représentation cinématographique avec la réalité.

En fin de compte, il s'agit de la figure de Jésus revisitée dans son aspect humain, faible et dépourvu de divinité. Autrement dit, dans la trilogie, le personnage qui rappelle Jésus est la figure qui doit être sauvée, à opposé de la représentation de l'image de Jésus pour les chrétiens : celui qui sauve, le sauveur.

I. 3. 1 *Le coq chanteur*

Jésus est incorporé, dans chacune des œuvres, à différents niveaux. Premièrement, moins explicite, voire plus rare dans le récit, apparaît une scène dans *Santa Sangre*, qui relie le personnage principal à la figure de Jésus. Au cours d'une de ses hallucinations, Fenix se voit habillé comme le Christ lors de sa crucifixion, le bas de son corps enveloppé dans un tissu. La salle où se trouve le protagoniste est remplie de coqs qui le dérangent et l'attaquent alors qu'il est debout, les bras ouverts (1).

« Avant que le coq chante deux fois, tu m'auras renié trois fois »[19]. Ce passage est le plus connu de l'évangile, évoquant l'existence et la sémiologie des coqs. Il raconte la trahison de Pedro envers Jésus dans la soirée où ce dernier a été capturé par les soldats de du roi Hérode, après la dernière Cène. Le chant du coq est l'une des prophéties accomplies jusqu'à la fin de la *via crucis* de Jésus, celle qui existait au début de son chemin vers la mort et la résurrection. Pour les chrétiens, la semaine sainte et le chemin de croix de Jésus, y compris sa mort et, surtout, sa résurrection, sont les miracles les plus puissants et significatifs pour la croyance représentative de Jésus vivant. C'est la preuve même qui engage les hommes dans la certitude qu'eux aussi pourront un jour renaître dans la deuxième dimension et revivre auprès du Père.

Dans le film, le coq élimine sa distance au personnage, n'étant plus seulement

19 Retiré de l'Évangile selon saint Marc *14, 66-68, 72*

un chant énonciatif ; il est physiquement présent dans la scène, d'une manière violente. Cette présence peut être interprétée comme une menace envers Fenix. Si le coq représente l'apparition de la lumière, littéralement le soleil, ou encore, métaphoriquement, la réalité du film peut être interprétée doublement : un moment de clarté de Fenix ou le présage de la fin des temps. Pour la première possibilité, tout se passe comme si, paradoxalement, à travers une hallucination, Fenix pouvait voir plus clairement sa situation mentale pendant un moment, effrayé par ses souvenirs, ainsi que par la possibilité de revivre dans le monde où ses parents sont morts tragiquement. Autrement dit, Fenix est touché par la peur de sortir de son état d'aliénation constant, moins douloureux, par la crainte de vivre dans sa réalité d'orphelin. Concernant la deuxième interprétation possible, le coq annonce le mauvais destin du monde qui marche vers la mort, à travers celle de Jésus, acquérant plus de sens à travers la musique, qui était, à priori, le motif de cette hallucination. Il s'agit de la musique du début du film, à l'église, thème de Sainte Lírio.

Le coq, sémiologie de plusieurs éléments dans différentes civilisations (présage, violence, sexualité, etc.) procure au récit une vérité qui peut tuer Fenix en le tirant de son état d'aliénation, ou encore, en lui montrant autre chose que la beauté. Tout se passe comme si Fenix vivait dans un état « kitsch », dans une réalité dissimulée par son propre cerveau, que la présence du coq peut dévoiler, plus brutalement qu'à travers un chant, sa propre vérité.

Par ailleurs, les récits d'*El Topo* et de *La Montagne Sacrée* consacrent plus d'espace et d'importance à la figure de Jésus, explicitant une forme violemment claire. Peut-être la présence plus marquée du Christ est-elle due au fait que le salut à travers Jésus concerne l'âme, une nécessité des personnages de ces récits, tandis que Fenix devait, à priori, sauver sa santé mentale.

I. 3. 2 *Jésus humain*

En ce qui concerne la deuxième œuvre abordée dans cette étude, à travers une séquence qui joue avec le montage et la catharsis du spectateur, Jodorowsky tue le protagoniste en lui faisant subir des lésions dans les mêmes parties du corps que celles de Jésus, lors de sa crucifixion. Cette séquence clôt la grande première partie du récit. Dans la deuxième, le spectateur accompagne la résurrection d'El Topo et son nouveau projet de vie, totalement altruiste.

El Topo passe par une transformation durant le récit, vivant deux états spirituels, qui caractérisent également les deux grandes parties du récit. Au début, il est une sorte de

1

2

justicier vertueux du western ; il passe par une crise de son égo qui, après avoir été mordu par le serpent personnifié dans la figure féminine, part à la recherche de supériorité et d'omnipotence à travers le meurtre des maîtres du désert, pour prouver qu'il est meilleur, et ainsi, gagner le respect et la compagnie de sa femme. Néanmoins, le protagoniste garde une distance critique par rapport à ses actes, attitude passible d'être analysée par le spectateur en tant qu'une source de bien ou de forces manichéistes. Après avoir accompli le cycle par la mort du quatrième maître, El Topo décide d'abandonner cette vie faite de péchés et de sortir de sa violence. Il ne désire plus se battre pour sa vie, acceptant bras ouverts les tirs exécutés par les deux femmes présentes dans son parcours.

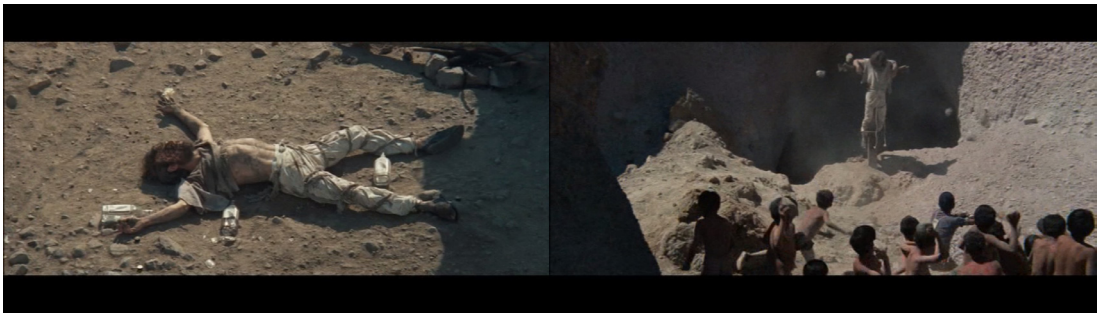
Dans cette scène, El Topo marche vers les femmes dans une position semblable à celle du Christ sur la croix et l'allusion à Jésus devient évidente à travers les marques des balles dans les mains, les pieds (soudain nus), et sur le côté, entre le ventre et la poitrine, c'est-à-dire dans les mêmes parties du corps où Jésus eut les plaies. Après sa mort, El Topo est emmené dans une caverne où vivent des personnes déformées, qui n'ont pas le droit d'habiter dans la ville auprès de gens dits « normaux ». Dans cette caverne, il passe des années avant de ressusciter (1). Lui aussi a été vénéré par les habitants de la caverne, comme un dieu venu pour les sauver. Au contraire de la communauté, il n'est pas déformé ; il représente ainsi, la perfection et le salut pour ce peuple abominé (2). De plus, comme dans l'évangile, la période de transformation et le passage de la mort vers la vie ont lieuse donne dans une caverne. Ensuite, à partir de sa transformation, il initie un nouveau projet de vie, contraire à celui d'antan, fortifiant l'idée de sa renaissance.

Tout se passe comme si le film développait une autre façon de vivre l'histoire de Jésus comme s'il se trouvait en enfer et, après sa résurrection, comme s'il commençait à vivre sur la terre, aidant les gens. Quant à Jésus, il est venu sur terre pour secourir et éclairer les peuples, surtout les moins favorisés, puis, à nouveau vivant, il est au paradis, aide ceux qui croient en lui à travers le plan spirituel et la foi. C'est comme s'il existait, dans l'œuvre, une forme de décalage des dimensions par rapport à l'histoire biblique, tout en conservant la même morale.

I. 3. 3 *Les plusieurs faces du même*

Encore sur ce sujet, le film *La Montagne Sacrée* est, parmi les trois, celle qui fait le plus référence à Jésus. Il est possible de dire qu'un des protagonistes *est* l'incarnation du Christ, car en plus de son parcours, ses caractéristiques (cheveux, yeux, corps, couleur de peau) se présentent tel qu'elles ont été conçues par l'imaginaire populaire et, ensuite, traduites dans des œuvres artistiques des diverses domaines. À travers une

1



2

3 4

longue séquence, le cinéaste revisite le chemin de croix de Jésus jusqu'à sa crucifixion, en passant par des moments importants, que l'art a rendus éternels, à l'instar du tableau de Marie tenant son fils mort dans les bras. Cependant, dans sa relecture, Jodorowsky choisit un personnage masculin à la place de Marie (1). Ensuite, ce personnage appelé Jésus, dans cette étude, est parmi les huit personnes à se rendre à l'expédition vers la spiritualité. Dans la séquence analysée, il est possible de penser le chemin du personnage qui vivra deux résurrections.

Tout d'abord, la première rencontre du spectateur avec le personnage a lieu dans une situation déplorable. Jésus se trouve par terre, dans un endroit hostile, dans sa propre saleté et au milieu de bouteilles d'alcool. C'est un personnage handicapé et un groupe d'enfants qui le trouvent, subissant sa première crucifixion : attaché à un morceau de bois, il est réveillé par les pierres que lui jettent les enfants, ce qui peut être considéré comme une allusion au passage suivant de la bible : « (…) que celui d'entre vous qui n'a jamais péché lui jette la première pierre ! »[20] (2). Ensuite, accompagné par son nouvel ami – le personnage handicapé, Jésus se rend à ville mexicaine remplie par d'allégories et de représentations métaphoriques des enjeux de la colonisation, du tourisme et du grand marché développé autour. Il devient partie de la logique de ce marché, pris par des commerçants déguisés en soldats romains. À ce moment là, le protagoniste entame le chemin vers sa deuxième crucifixion : il marche avec une croix (3) puis, dans un état d'ébriété occasionné par les soldats, son corps sert de modèle à de nombreuses reproductions de l'image du Christ. Il se réveille dans une salle remplie de mannequins à son image. Effrayé et déçu par la multiplication de son image, Jésus semble vivre son calvaire, bouleversé par sa propre image. Il les détruit toutes, n'en conservant qu'une seule qui devient sa croix dans son chemin à suivre. Dans ce plan, la souffrance montrée peut être liée à plusieurs discordances tragiques existantes dans la société, qui conçoit de différentes façons la religiosité et le comportement pour acquérir une certaine spiritualité. La séquence se déroule de manière à aborder la présence des femmes prostituées dans l'histoire de Jésus, présentant une version de Marie-Madeleine. Suivi par ces femmes, ce dernier tente de placer son mannequin dans une église abandonnée, et ne sera pas accepté par l'évêque, une momie plutôt qu'homme, renforçant la critique par le manque de compréhension entre ceux qui possèdent différentes croyances. Enfin, il arrive au même endroit où, à priori, il avait été trouvé par le personnage handicapé, et lance son image en l'air, attachée à plusieurs ballons rouges et bleus. Cette action peut représenter sa deuxième résurrection, puisqu'il se délivre d'un poids ; de plus, visuellement, son

20 Retiré de l'Évangile selon Jean *8, 7*

CHRISTS FOR SALE

ascension, vers le ciel, est métaphorisée à travers son image dans le mannequin (4). Dans le déroulement du récit, il part à la quête de l'immortalité, accompagné par le maître et les habitants du système solaire ; ainsi, tout se passe comme s'il marchait vers une troisième résurrection.

Finalement, la séquence peut être interprétée comme une relecture critique et contemporaine d'un passage de l'histoire du christianisme, avec des extraits esthétiquement kitsch comme le plan où il y a de nombreux mannequins faits à l'image de Jésus.

I. 3. 4 *Le coq a chanté - La critique envers le mode de vie kitsch*

En fonction d'une étude sur le kitsch présent dans l'œuvre de Jodorowsky, la figure de Jésus devient remarquable.

En premier lieu, elle-même a été prise par la logique kitsch, transformant le sacré en profane et devenant un produit commercial (1), qui tente de sauvegarder la pureté de la religiosité. L'idée même d'avoir un objet à l'image de Jésus ou des éléments religieux chez soi ou sur soi dépassent parfois les croyances, étant un symbole d'insertion sociale. Dans ce type de posture, tout a lieu comme si ce qui importait le plus pour être sauvé et apparemment protégé, était de porter un symbole de cette croyance ou de cette foi. C'est-à-dire que la connexion à travers les prières ou des actions sublimes et discrètes, moins exposées, est mise au deuxième plan. De cette manière, l'objet acquiert un grand pouvoir. La force d'un élément éthéré est absorbée, traduite et modifiée par les objets. C'est le passage de l'immatériel au matériel ; mais il s'agit aussi du transfert de sens (ou son annihilation), soutenant et soutenu par le kitsch et son mode de production dans le monde.

L'apparence acquise sert au propos des consommateurs d'art religieux pour porter leurs masques de personnes différentes, liées aux valeurs divines, mais qui n'ont pas pour priorité de maintenir le caractère religieux. Autrement dit, il est possible de penser que, dans la reproduction d'artéfacts religieux, il y ait « une colossale perte de substance théologique »[21] ; toutefois, cela n'empêche pas les hommes-kitsch de leur donner du pouvoir. Ainsi, Jésus lui-même est totalement *kitschifié*, sa figure étant partie d'un marché qui ne cesse de le réinventer pour valoriser son prix de vente. Par conséquent, les hommes s'éloignent chaque fois plus de la pureté préconisée par la figure de Jésus. Jésus, tel qu'il est « vendu » aujourd'hui, sert notamment aux propos des ceux qui vivent des apparences et s'apprêtent à faire partie d'une communauté, qui n'a pas forcément de continuité dans leurs pratiques religieuses au sein d'une église ou bien, en société. Par cette démarche, il n'y a pas d'échappement, sinon une affirmation et une fortification des conduites

21 PAWEK Karl, « Le kitsch chrétien » in : DORFLES Gillo, *Le kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût* [1968], traduction française P. Alexandre, éd. Complexe, Bruxelles, 1978, p. 151

terrestres, qui ne font pas toujours partie de celles de la communauté qui vise (à travers Jésus, sa figure et l'usage des objets religieux) à fortifier son approche de Dieu et du paradis.

En deuxième lieu, il importante d'affirmer qu'il existe aussi des gens qui valorisent l'objet « sacré », appuyant leur foi en lui, sans être très attachés à l'image qu'ils produisent à la société. Quoiqu'il en soit, l'idée de l'attachement et de l'absurdité à la « valeur » donnée à l'objet reste présente.

Finalement, pour les raisons abordées, affirmer sa spiritualité à travers les objets peut être considéré comme une pure expression du besoin de l'homme de se ranger dans des choses concrètes et de la difficulté de l'humanité de s'établir sans l'apport de produits. Il s'agit d'alourdir et de créer des formes et du volume à ce qui n'est pas du même registre, qui s'obtient à travers le détachement et la souplesse. La logique du kitsch et la logique religieuse (l'évolution de l'esprit) s'opposent en principe, et, une fois rassemblées, est créée une sorte d'étrangeté et de superficialité. Comme dans une œuvre d'art qui, une fois reproduite en série, perd son aura, la reproduction de la figure de Jésus, paradoxalement, peut rendre plus difficile l'accès, pour l'homme, à sa véritable évolution spirituelle qui fait partie de la logique du partage, absente du plan matériel, de l'accumulation et de l'entassement. Autrement dit, le kitsch relève de l'immanence et la religion de la transcendance.

Jodorowsky aborde le thème de la transformation du sacré en profane et, ainsi, de la superficialité de l'homme, absent de « l'âme » en faisant des relectures parodiées, de l'esthétique, parfois presque offensives. Reste à savoir s'il fait une critique de la religion, ou de la religiosité, qui sont des différentes, ou s'il parodie des représentations de la religion. Cependant, il est clair que, dans ses récits, il revient fréquemment aux enjeux de la représentation, c'est-à-dire à la façon dont les hommes se présentent au monde, interrogeant, à la fin du film *La Montagne Sacrée*, le cinéma lui-même et sa caractéristique inséparable : la représentation. Ainsi, il est possible d'envisager cette posture cinématographique en tant que critique des enjeux de la représentation au lieu de la penser en tant que critique de la religion et de la religiosité ; car si le cinéaste valorise, dans son œuvre et dans sa vie, sa recherche, il critique la superficialité inhérente à certains types de représentation de la religiosité, plus calquées sur des discours démagogiques et les apparences.

Concernant les enjeux de la représentation du Christ, il est évident que les personnages sont montrés uniquement dans leurs souffrances. Il s'avère alors possible de dégager une pensée sur les actes humains, car dans le récit (et la bible) les « Christ-

protagonistes » souffrent à travers la main des hommes, d'où l'allusion selon laquelle l'homme tue la pureté, la bonté et l'altruisme. Si les hommes et la société représentés fonctionnent dans une logique kitsch, le kitsch peut tuer la bonté, la pureté et l'altruisme.

À travers l'étude sur les thématiques employées par Jodorowsky, il est possible d'apercevoir son approche sous l'aspect kitsch. Cependant, afin de remettre en question l'éventuel dialogue entre l'œuvre du cinéaste et le kitsch, le dégagement des réflexions autour de son esthétique est important, ainsi que l'usage personnel du langage cinématographique.

La question sur l'omnipotence du texte scénaristique pour tenter d'établir une relation entre l'œuvre et le kitsch apparaît. La recherche s'oriente à présent vers d'éventuels indices d'une approche esthétique et du langage utilisé par le réalisateur, soit en s'appropriant le kitsch au premier ou deuxième degré, soit en suivant son point de vue critique par rapport à une société imprégnée par le kitsch.

Chapitre II

D'un univers à l'autre : matérialisation des formes et univers du Kitsch

En ce qui concerne le registre cinématographique des histoires créées, il est possible de le penser selon deux voies : la voie concrète et la voie abstraite. La plasticité du film, ou encore le travail stylistique d'un cinéaste est mis en valeur à travers des éléments qui existent non seulement sur scène, mais aussi à travers le cadre proposé par le réalisateur. C'est-à-dire, dans un film, il existe deux univers susceptibles d'être analysés afin de permettre le développement des réflexions sur le style du cinéaste. Tout d'abord, il existe l'univers du décor, de la création de l'espace visuel et de l'espace sonore (concret) et, ensuite, à partir de cette spatialisation, l'univers du langage cinématographique et ses codes (abstrait), dévoilant ainsi la manière dont le cinéaste a choisi de montrer son histoire déjà présente à priori dans cette spatialisation. Alors, les deux voies comprennent la façon dont le cinéaste s'approprie des machines et les capacités du cinéma pour capter son histoire par des images et des sons.

Dans ce sens, en poursuivant des objectifs de cette étude, il importe, dans un premier temps, de suivre les analyses de Jodorowsky, dans son mode de construction de l'espace dans ses films, c'est-à-dire, la caractérisation et la matérialité. Dans un deuxième temps, il faut réfléchir sur la manière dont il s'approprie le langage cinématographique pour, enfin, considérer le rapport de ses créations avec le kitsch à plusieurs niveaux : thématique et esthétique.

II. 1 L'univers réel: le Mexique, l'Amérique latine, le kitsch débordant

« (...) selon le pays où tu arrives, tu modifies le film (...) »[22]

Pour ce qui est de l'espace créé par le réalisateur dans ses films, il est nécessaire de prendre en compte le lieu et l'environnement réels où il va développer ses récits et à partir desquels il va nourrir son travail esthétique.

Dans les trois films, l'histoire a lieu au Mexique ; cependant, l'espace réel des villes du pays est utilisé à différents degrés. Dans ce contexte, quel serait le poids du Mexique dans la construction et la concrétisation de l'imaginaire de Jodorowsky sous forme d'images et de sons ? Quelles couleurs et quelles textures le pays et sa culture peuvent-ils apporter aux films ? Et, enfin, de quelle façon contribuent-ils à une concrétisation susceptible d'être pensée en tant que kitsch ?

22 Propos de Jodorowsky dans COILLARD Jean-Paul, *De la cage au grande écran – Entretiens avec Alejandro Jodorowsky et analyse de son univers cinématographique*, op. cit., p. 253

FAVOR
DE NO
TOCAR
LA PUEDE VER

« Si ajouter des sentiments fait de n'importe quel objet et de n'importe quelle expression artistique un exemple parfait du kitsch authentique (Dorfles, 170), il n'est pas difficile de comprendre pourquoi un continent si enclin à la sensibilité et à la nostalgie, comme l'Amérique latine, ne peut échapper, même dans un endroit sombre, au kitsch basique ou de premier degré, apparaissant dans tous les secteurs de la vie du pays, sans distinction de groupes ou de classes sociales. »[23] Ainsi, à partir de cette empreinte apparemment laissée dans le monde, il est possible d'associer tant le « drama », que l'expression des sentiments à travers l'excès, avec le kitsch et, donc, avec les pays latino-américains. D'une certaine façon, il existe une sorte de stéréotype créé autour de l'homme d'Amérique latine qui est apte à manifester le kitsch.

Autrement dit, l'idée que les pays de l'Amérique Latine, notamment le Mexique sont, à la base, kitsch est peut-être déjà présente dans l'inconscient humain. Également, le fait que le Mexique se trouve très proche d'un pays considérablement impérialiste, tel que les États-Unis, permet une plus grande *kitschfisation* de sa culture. En d'autres termes, la culture mexicaine est fortement soumise à des influences, voire à des intrusions nocives, capables d'occasionner une sorte « d'extinction », par un autre pays qui, à son tour, peut être considéré comme le roi de la consommation. Lors d'une guerre culturelle, par exemple, les États-Unis ont une plus grande force d'imposition que le Mexique sur son propre territoire. Celui-ci reste, en effet, dans une position plus faible a fin de soutenir sa propre culture, celle-ci devenant ainsi mixte et, parfois, similaire à une autre. *The American way of life* touche de très près le Mexique, ce qui peut inciter une civilisation à suivre à des modèles, ou bien, à faire les copier. Comme déjà abordé dans le Chapitre 1, lors de la réflexion sur la figure du colonisateur et de la colonisée, les espaces du Mexique et de l'Amérique latine sont victimes de cette sorte de hiérarchisation, de schéma de développement.

Par conséquent, malgré les interventions impérialistes ou, si possible de dire, à cause d'elles, la propre esthétique ressortissante du pays englobe des nombreuses couleurs, ainsi que des thématiques de fleurs et une production audiovisuelle dramatique, par exemple. Tous ces éléments servent à installer un espace kitsch.

Afin d'exploiter la question, il est pertinent de se référer à l'état d'Oaxaca, au sud du pays, plus précisément à la ville d'Oaxaca de Juárez, où un marché, au centre-ville, est un lieu d'expression de la culture populaire. Comme dans une foire, divers commerçants exposent leur propre art, qu'il soit originel et unique, ou une reproduction (1). Ce marché

23 T.D.A. VARDERI Alejandro, *Severo Sarduy y Pedro Almodovar – del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*, éd. Pliegos, Madrid, 1996, p. 91. Le livre à partir duquel Varderi développe cette pensée est : DORFLES Gillo, *Kitsch* : *The World of bad taste*, éd. Universe, New York, 1975.

représente un assemblage de différentes manifestations artistiques venues des héritages préhispaniques, surtout des *zapotecas*, ancien peuple indigène de la région d'Oaxaca. Tout d'abord, l'espace du marché est déjà rempli d'une atmosphère kitsch en raison de l'assemblage de différents registres dans le même espace, créant une sorte d'entassement synesthésique. Ensuite, la foire, très fréquentée par les touristes, suit la logique du marché du souvenir, offrant des exemples du kitsch au premier degré. Puis, l'art dans les objets vendus, est de l'art *accessible* et dans *la mesure de l'homme*, dans le sens kitsch des termes. De plus, les artisans mexicains utilisent des matériaux issus de la nature mexicaine pour la fabrication des artéfacts, tels que les *alebrijes* (sculptures faites de bois de copal), permettant de satisfaire le besoin du touriste de se sentir au sein de la culture originelle d'un peuple, ou encore, d'y trouver de l'exotisme. Ainsi, l'art produit en série devient kitsch dès sa conception. En outre, dans le cas d'Oaxaca, sur le plan esthétique, l'art est réalisé avec beaucoup de couleurs, ne correspondant pas nécessairement, à partir de matériaux de qualité douteuse, pouvant être placés au rang des objets de mauvais goût.

Pour ce qui est de Jodorowsky, dans une conversation, il explicite le type de relation qu'il entretient avec l'espace et remarque l'importance du lieu dans la construction et dans le développement de ses œuvres. Il explique : « (…) tel qu'est *Santa Sangre*, je n'aurais effectivement pu le faire qu'au Mexique. »[24] Le fait de tourner au Mexique permet plusieurs insertions réflexives dans le film, nourrissant les enjeux travaillés par le récit. De même, le Mexique permet l'empreinte de différentes images, de plusieurs couleurs et sons, dans la mesure où le réalisateur se propose d'absorber l'espace où il se trouve, comme le fait aussi Jodorowsky. Quoiqu'il en soit, même si le cinéaste n'avait pas explicité cette appropriation du lieu où il réalise ses œuvres, celles-ci parlent par elles-mêmes.

Comme constaté dans *Santa Sangre*, l'église de Sainte Lírio possède une décoration provenant déjà d'une esthétique populaire mexicaine, ressemblant à des *pinãtas*. Des *piñatas* sont des décorations pendants, très populaires dans les anniversaires célébrés par les enfants, réalisées avec du papier crépon, souvent très colorées et remplies de sucreries. Pour approcher cette esthétique, l'exemple du temple qui donne une force kitsch au récit sera analysé, dans la suite de ce travail.

En prenant des exemples dans la trilogie, plusieurs possibilités de développement créatif sont possibles grâce au Mexique et à son influence. Une scène très kitsch de *La Montagne Sacrée* représente la conquête du Mexique à travers une bataille entre des crapauds et des caméléons déguisés. Dans la séquence, les caméléons sont travestis en

24 Propos de Jodorowsky dans COILLARD, Jean-Paul, *De la cage au grande écran – Entretiens avec Alejandro Jodorowsky et analyse de son univers cinématographique*, op. cit., p. 253

indigènes issus de plusieurs cultures préhispaniques du territoire mexicain (1), tandis que les crapauds sont vêtus comme des prêtres ou des soldats. La scène apporte une ambiance kitsch à travers les vêtements des caméléons, très colorés et diversifiés, remplissant l'image avec une sorte d'entassement visuel qui, dans le déroulement de la scène devient, d'une certaine façon, un entassement synesthésique (grâce au son, aux mouvements de la caméra et, bien évidemment, au montage).

En fin de compte, il est évident que les colonisations existent partout le monde, menaçant les cultures. Néanmoins, celle du Mexique a permis au cinéaste d'exploiter et de travailler avec des couleurs, se rapprochant d'une ambiance kitsch qu'il montre à l'écran.

II. 2 L'univers créé: la spatialisation kitsch de l'imaginaire

> *« (...) l'entassement, la synesthésie, d›archive la médiocrité éventuellement dorée, l'angoisse possessive, la disproportion entre les moyens et les fins, le romantisme, un souvenir du rococo, une touche de maniérisme, tels sont les composants du bouillon Kitsch. »*[25]

II. 2. 1 *La plasticité du film* – Santa *Kitsch*

Dans le but de réfléchir sur la spatialisation Kitsch de l'imaginaire chez Jodorowsky, c'est-à-dire, sur la façon dont le réalisateur crée, dans ses films, les espaces pour lui imaginés par une voie susceptible d'être envisagée en tant que kitsch, des séquences du film *Santa Sangre* sont avant tout mises en valeur. La première séquence se passe au temple de Sainte Sans Bras, Lírio, et les suivantes se développent dans le quartier animé où habite la Femme Tatouée.

Concha, la mère de Fenix, très religieuse, fait partie des membres d'un temple où les fidèles adorent une Sainte qui a les bras coupés. Elle a été retrouvée morte dans un lac formé par son propre sang, après avoir été violée par deux hommes. Le sang est resté sous forme liquide et, dans ce lieu, une église a été construite. Le sang est le *Holy Blood* pour cette communauté. Dans la séquence, le propriétaire du terrain veut récupérer son espace en détruisant le temple et en expulsant les fidèles. Après la visite du cardinal, responsable de la région, qui considère le temple et la Sainte en tant que sacrilèges au regard des

25 MOLES Abraham, *La psychologie du Kitsch – l'art du bonheur*, op.cit., p. 99

Cathédrale d'Oaxaca de Juárez

1

Image d'archive personnelle

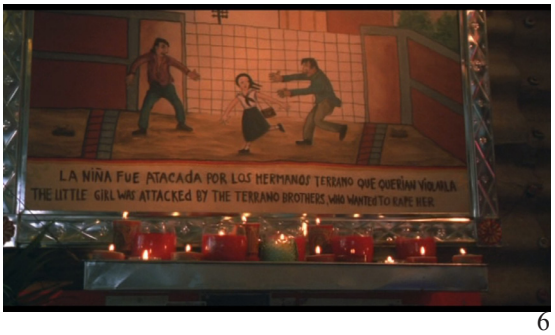
2

Cathédrale d'Oaxaca de Juárez

Image d'archive personnelle 3

4

5



6

croyances catholiques, la destruction du temple commence.

Concernant la caractérisation de l'extérieur du temple, il est possible de constater des ressemblances entre son architecture et des modèles des églises d'architecture baroque néo-hispanique existant dans tout le Mexique. Ces églises ont été construites sous l'influence des colonisateurs hispaniques à partir des années 1530 (1). Au moins trois éléments permettent cette approche architecturale entre l'église diégétique et les vraies églises dans le pays.

D'abord, il s'agit d'un bâtiment qui respecte la proportion *dupla*, « tradition d'origine italienne chère aux architectes de la Renaissance et des Siècles d'Or […], c'est-à-dire que la longueur est le double de la largeur[26]. ». En regardant les images, il est possible d'apercevoir que cette caractéristique est respectée, malgré la différence concernant la taille des églises, qui est celle du film à plus petite échèle (2). Deux autres indices de rapprochement du temple de Sainte Lírio avec les églises mexicaines se trouvent sur la façade de l'église, le premier dans les clochers (un à droite de l'écran est achevé et le deuxième, à gauche ne l'est pas encore). Le deuxième, dans des coupoles pendentifs, également appelées *bovédas vaídas*[27], traditionnellement trouvées dans les églises appartenant à l'esthétique baroque néo-hispanique. Un quatrième élément renvoyant à ce parallèle est l'existence d'une horloge sur la façade de l'église, ce qui n'était pas une règle présente dans l'esthétique en question, néanmoins, cet élément se trouve souvent dans les caractéristiques des églises mexicaines de cette époque (3, 4).

Sont considérées comme kitsch les copies qui s'écartent de l'original en qualité, en valeur monétaire, en signification, voire en concept et, bien évidemment, en authenticité. Le temple de la Sainte Lírio peut être considéré, dans sa structure, en tant qu'une version kitsch d'une église catholique mexicaine baroque néo-hispanique.

En analysant la caractéristique de l'intérieur du temple, il est aussi possible de penser cet espace en tant que manifestant d'une esthétique qui dialogue avec le kitsch. Constitué d'un salon unique, le lieu est formé d'un petit autel où se trouve l'image de Sainte Lírio (5) et de tableaux accrochés sur les murs, racontant la vie de la Sainte, tel que la *via crucis* de Jésus dans les églises catholiques. Les tableaux sont d'une grande simplicité esthétique ; ils semblent avoir été peints par des enfants (6). Au niveau décoratif, il y a un assemblage typique des églises catholiques composé de bougies et de fleurs. Néanmoins, grâce à l'utilisation de fausses-fleurs fabriquées avec ce qui semble être du papier crépon, comme des *piñatas*, plus kitsch dans le film, c'est-à-dire, pouvant être

26 BARBÉ-COQUELIN DE LISLE Geneviève, *Siècles d'Or de l'architecture hispanique – de l'Espagne au Nouveau Monde : l'empire de Charles Quint*, éd. Atlantica, Biarritz, 2001, p. 281.
27 *Ibid*.

1

2

Cathédrale d'Oaxaca de Juárez

Image d'archive personnelle

3

1

du mauvais goût. Il semble que le même matériel a été utilisé pour composer le tableau portant le nom de l'église, accroché sur sa façade (1). Pour compléter l'environnement, au milieu du salon, figure le lac du *sang sacré*, ou bien une piscine avec de l'eau colorée en rouge (2). À l'intérieur de l'église, tout semble avoir été pensé selon les caractéristiques des églises de la ville ; cependant, tout a été fabriqué par une communauté qui ne possède pas de moyens financiers pour acheter des éléments décoratifs ou structuraux de qualité élevée. Le besoin d'existence du temple dépasse l'importance de sa véracité, car tout est faux (à l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur), y compris la raison pour laquelle cette église existe (le *sang sacré*), qui n'est rien de plus que de l'eau rouge. De cette façon, la copie, ou encore, une version pauvre apparaît.

Concernant les ornements, il existe un écart quant à l'excès de détails trouvé au niveau des murs, des piliers et plafonds des églises réelles du Mexique, issues d'une conception baroque (3). En analysant l'intérieur des églises mexicaines construites dans cette période et par cette ligne esthétique, il est possible de voir leur extravagance dans l'abondance d'ornements et de formes qui composent l'espace interne. Il est également possible d'envisager de telles églises comme étant pertinentes en soi par rapport au kitsch, à cause de cet entassement d'éléments dans sa formation décorative. Dans une certaine mesure, le baroque et le kitsch peuvent être comparés au niveau du « produit final » grâce à leur inclination à l'exacerbation d'informations visuelles. Néanmoins, les deux voies artistiques s'écartent énormément par rapport à leur conceptualisation. Une des simples raisons peut être la suivante : le kitsch peut produire une copie du baroque à sa façon et le baroque ne serait jamais une copie du kitsch. Cependant, le dialogue entre le baroque et le kitsch ne sont pas le centre de cette recherche.

Ainsi, dans les normes des églises et des petites chapelles existantes aux alentours de l'endroit où a eu lieu le tournage de son film, Jodorowsky crée un espace pour adorer une Sainte imaginaire, en mettant en évidence la simplicité de la matérialisation de son imaginaire concernant la valeur de marché des éléments qui compose ce lieu.

Autrement dit, la caractéristique kitsch, déjà présente dans le décor et le style architectural du bâtiment, vu qu'il s'agit de la reproduction d'un modèle, revient à nouveau à l'image à travers la simple, voire la mauvaise qualité des matériaux utilisés dans la construction, pouvant être aperçus par le spectateur dans les plans suivants de la destruction du temple. Dans la séquence qui montre cette destruction, la qualité des matériaux est dévoilée, démontrant la faiblesse du temple (1).

Malgré la relation entre le Mexique et les États-Unis abordée par le film, le rituel de cette église « c'est une parabole sur n'importe quel autre pays opprimé par un pays plus

fort, qui le force à entrer dans sa culture pour finir par être avalé par elle »[28]. Toutefois, sa façon de montrer cette impuissance s'échappe du niveau textuel pour arriver à l'image de cette séquence dégageant ainsi une autre pensée sur la façon dont Jodorowsky se rapporte à la véracité et à la catharsis dans ses films. Autrement dit, il est possible de penser que le cinéaste met plus en valeur le message qu'il veut induire avec son film que la « vérité » cinématographique, par exemple, à travers une église qui peut être interprétée selon ce qu'elle était, c'est-à-dire, un décor, pour arriver à une idée. En choisissant cette manière d'exposer les faiblesses de l'église et son manque de puissance dans la société, cela montre aussi la non authenticité cinématographique du temple. Ainsi, Jodorowsky joue avec la croyance du spectateur qui peut s'interroger sur la véracité du temple pour la réalité du film, ou alors, sur la diégèse. Cette façon de concevoir ses créations est présente dans plusieurs séquences de la trilogie, indiquant le rapport particulier du réalisateur avec le maintien de la catharsis dans ses œuvres.

Autrement dit, pendant la destruction du temple, le fait qu'il s'agit d'une église scénographique est mis en évidence, comme si seule l'image d'un temple était nécessaire, au lieu de la représentation fidèle et crédible d'un vrai temple. Indépendamment des éventuelles contraintes financières, le cinéaste ne cache pas les « mensonges » qu'il créés en tant que « vérités » pour les personnages du film, montrant, par divers angles, les détails de la construction, tels que les murs et les piliers réalisés à partir des matériaux qui semblent être du carton, de la styromousse et des débris. Cette attitude de « reproduire » va à la rencontre de l'expression kitsch la plus reconnue et la plus répandue au cinéma, le *péplum*, dont les films sont remplis de reproductions architecturales, de vêtements, d'éléments de décor et de personnages d'autres époques. Dans *Santa Sangre*, Jodorowsky fait également la reproduction d'un bâtiment rentrant subtilement, d'une certaine façon, à la logique kitsch des péplums. Cependant, le style du cinéaste suscite d'autres réflexions, différemment des reproductions « péplum » faites de manière à mettre en lumière la richesse, et dont le but est de créer une certaine catharsis et de susciter la croyance des spectateurs, vis-à-vis de la diégèse qui les amène à une autre époque.

Ceci dit, suivant les réflexions sur le kitsch afin de contribuer à son insertion dans des définitions formelles et à élargir la pensée sur sa forme d'existence au monde, ainsi que chez Jodorowsky, à travers le temple de Sainte Lírio, il est possible de penser au *modus operandi* de *kitschisation*[29] d'un objet ou de l'environnement. La *kitschisation* peut être donnée à partir de trois processus : le changement d'échelle, l'imitation et, enfin,

28 COILLARD Jean-Paul, *De la cage au grande écran – Entretiens avec Alejandro Jodorowsky et analyse de son univers cinématographique*, op. cit., p. 272

29 GENIN Christophe, *Kitsch dans l'âme,* op.cit., p. 24

la composition (ou mélange) de styles ou de matériaux. Par changement d'échelle, ce sont notamment des objets kitsch au premier degré participants du marché de souvenirs. Comme exemple, il y a la tour Eiffel transformée en porte-clés, en vase de fleurs, boucles d'oreilles, etc., exploitée à l'infini à travers la créativité de l'homme-kitsch. Par imitation, il est possible de penser à plusieurs reproductions de la *Gioconda*, soit en tableaux ou en chemises, gardant néanmoins les proportions et, d'ailleurs, où le changement d'échelle n'est pas en question. Finalement, sur la composition ou le mélange de styles ou de matériaux, il est possible d'évoquer deux situations. En premier lieu, par exemple, des objets religieux transforment le sacré en profane, soit dans une relecture parodiée de l'image du Christ, soit dans la reproduction de son image « fidèle », vu que la réplique pour soi-même aide à la perte du caractère théologique, comme abordé dans la première partie de cette étude. En deuxième lieu, les bâtiments contemporains suivent une esthétique gréco-romaine dans la construction des piliers, faits de bitume au lieu de pierres. Ces processus peuvent caractériser la naissance et la transformation d'un objet (ou d'un bâtiment) en kitsch. Ces transformations sont des copies où, dans quelques cas, « la copie devient ridicule parce qu'il n'y a plus d'hylémorphisme (accord intrinsèque entre la forme et la matière) »[30].

En conclusion, par rapport à l'église de la Sainte sans bras, tout se passe comme si elle contemplait les trois *modus operandi* de *kitschisation*, étant une copie (imitation), mineure (changement d'échelle), construite en « carton » (manque d'hylémorphisme) pour une Sainte qui n'est pas reconnue par l'Église catholique (transformation du sacré en profane).

Concernant cette scène, il est également possible de la penser par rapport à l'accessibilité du kitsch. L'art dans l'église et le concept même du bâtiment-temple sont auto-suffisants en tant qu'œuvres. Le décor est auto-explicatif, autant que les tableaux qui ne laissent pas de doute sur la Sainte ni sur la raison d'être du temple, se rapprochant des dessins réalisés pour que même les enfants puissent les comprendre. Tel que le propos d'un art kitsch, il n'y a pas de profondeur ni dans l'image (la peinture n'a pas de perspective) ni dans la conception des tableaux, ce qui n'évoque aucune réflexion profonde, de l'entendement ou de la raison. L'art dit kitsch doit être à la mesure de l'homme, au contraire de l'art majeur, démesuré. L'église est remplie par l'art possible d'être mesuré, fait pour dialoguer avec la masse. Le décor est susceptible d'association par la masse, construit par des références populaires (ex. : *piñatas*). C'est de l'art simple, conçu par le peuple mais qui s'écarte de l'art modeste justement pour se servir de modèles venus d'un autre niveau social, ainsi que pour avoir un excès d'informations, étant « lourds » à la

30 GENIN Christophe, *Kitsch dans l'âme,* op.cit., p. 24

base. L'art kitsch relève en même temps du « simple » à la conception philosophique et de « l'exagéré » à l'image visuelle.

Quoiqu'il en soit, il est important de placer cet art de compréhension facile, qui ne demande pas d'être entendu, par rapport à l'ensemble du film, à la continuité de la scène et à la façon dont il est utilisé dans le récit. Le cinéaste se distingue dans sa manière de construire la chronologie de ses récits, tirant le spectateur chaque fois vers un état de réflexion, malgré la présence kitsch de l'image. Jodorowsky, d'une certaine façon, évoque autre chose que la sensibilité. Cette façon de construire ses récits et son style cinématographique seront exploités davantage dans la troisième partie.

En revenant sur la présence kitsch concernant l'image et le son de *Santa Sangre*, il existe d'autres scènes qui dégagent l'atmosphère kitsch, cette-fois à travers les costumes des personnages et au niveau de la manifestation populaire. Ce sont des séquences séparées en deux parties, qui se passent dans le quartier où la Femme Tatouée travaille et habite. Dans la première séquence, Fenix et d'autres patients de l'hospice sont censés aller au cinéma quand un garçon rusé leur prend leur argent, après leur avoir donné de la drogue. Il les amène dans un lieu très festif de la ville où est pratiqué de la prostitution. La même nuit, Fenix retrouve la Femme Tatoué et le lendemain soir (deuxième séquence), il revient dans le quartier pour la tuer. En même temps, Alma parvient à échapper à un viol. Le quartier semble toujours être en fête, notamment lors de cette soirée où tout se passe comme si les habitants étaient en train de célébrer le jour des morts (en raison des décorations en forme de squelettes), date très populaire au Mexique, ou encore, le Carnaval. Quoiqu'il en soit, la fête se démarque par ses couleurs et brillantes (1).

Dans ces deux séquences, les couleurs qui remplissent l'écran, malgré la saleté de l'environnement montré à l'image, sont celles du carnaval, pour ainsi dire. Le carnaval est déjà imprégné de kitsch, par l'aspect touristique, surtout dans certains endroits tels que Venise et Brésil, aussi bien que par l'aspect esthétique. Le carnaval est, à la base, l'artificialité mise en valeur par le spectacle de déguisement. Au Brésil, notamment, la relecture d'événements historiques est faite par différents groupes de carnaval à travers leurs chars, leurs déguisements, etc., rendant le *sambodrome*[31] comme une sorte de péplum en dehors des écrans, somptueux et exacerbé. C'est l'apex de l'homme kitsch, consommateur de tout cet univers, qui trouve le moment et l'espace pour devenir, à son tour, l'élément qu'il consomme. C'est-à-dire, le peuple devient le produit du tourisme, étant à la base un moyen d'action du kitsch dans la société. Si le kitsch configure « le mode

31 L'espace créé à Rio de Janeiro, avec une passerelle et des gradins où défilent les différents groupes du Carnaval lors d'une compétition.

1

1

esthétique de relation de l'homme avec l'environnement »[32], les fêtes et les manifestations populaires sont des moments propices à l'exhibition de cette relation.

Cette manifestation populaire peut mettre en lumière de nombreuses identifications dotées de caractéristiques du kitsch. D'abord, avant certaines spécificités, c'est l'expression de la masse, expression qui, dans ce cas, prend forme dans des couleurs exubérantes, brillantes, ou bien, dans une disharmonie devenant harmonique. Parmi les attributs du kitsch, il y a « l'altération de couleurs poussées à l'éclat et à la saturation, des surfaces réfléchissantes ou réfringentes »[33], comme dans la séquence qui se passe dans le quartier festif. Dans un événement tel que cette commémoration, souvent, les costumes utilisés sont fabriqués à l'aide de matériaux de plus basse qualité, parfois jetables, dont l'importance et la fonction est de donner la forme souhaitée. Cette manière d'agir correspond à une logique kitsch. Ensuite, dans cette célébration, il existe le bonheur d'une société dansante, colorée, dépourvue de problèmes, qui en fait, est aliénée. Le peuple mexicain célèbre, de même, une situation dont d'autres cultures n'arrivent pas à en tirer des motifs pour célébrer, le jour des morts. C'est encore une célébration qui fait usage de plusieurs éléments (décorations, vêtements, objets) complètement dispensables, s'écartant ainsi de l'ascèse fonctionnaliste qui se trouve à l'extrême opposé du kitsch. De plus, dans la séquence, il existe une sorte d'entassement, en ce moment synesthésique (plusieurs musiques comblent l'espace sonore d'une image déjà remplie par plusieurs personnages, couleurs et mouvements). L'espace sonore renvoie le spectateur à l'image des musiciens mexicains habillés dans des vêtements typiques, portant des sombreros, complètement absorbés le caractère de divertissement touristique (1). Ces images évoquent encore une fois la pensée sur le tourisme et l'excès dans la représentation de sa propre culture, pour plaire aux touristes et rentrer dans la logique du marché touristique. C'est de l'appropriation de la culture des ancêtres, sa déglutition, sa transformation et sa régurgitation en forme de marché, comme dans la foire d'Oaxaca. Cela rappelle l'anthropophagie d'Oswald Andrade, mais à l'envers, voire *kitschifiée*.

À l'écran, le spectateur est confronté à un univers mondain, sale, violent et aliéné par une festivité avec des couleurs éclatantes et brillantes. Alma, en vêtements neutres, peut représenter l'homme « artiste » englouti par le poids synesthésique de l'entassement des éléments de la manifestation, tout à fait kitsch (2). Dans la danse des personnages, le spectateur danse aussi, emporté par l'excès d'informations. Comme Alma, il danse la danse kitsch.

32 MOLES Abraham, *La psychologie du Kitsch – l'art du bonheur*, op. cit., p. 23
33 GENIN Christophe, *Kitsch dans l'âme,* op.cit., p. 78

II. 2. 2 *Les tons pastels de la violence bourgeoise*

« Le Kitsch révèle moins de l'esthétique (...) que d'une cosmétique (...) pratique de l'embellissement. »[34]

Dans d'autres scènes de la trilogie, il est possible de décrypter des esthétiques *kitschifiées* dans le style du réalisateur. Jodorowsky met en valeur des images kitsch, d'une façon caricaturée, telles que la scène de la ville western inventée par lui-même dans le film *El Topo*. Comme le film aborde nettement la société bourgeoise, les couleurs et la forme du kitsch sont différentes de celles de *Santa Sangre*.

La présence visuelle et sonore du kitsch dans le récit peut être considérée lors d'une réflexion sur les femmes bourgeoises. Dans l'ensemble du film, celles-ci se distinguent des autres personnages pour remplir l'image des excès et de l'extravagance. Les chapeaux, les plumes, les robes faites avec beaucoup de tissus, des couleurs plus démarquées, du maquillage exagéré, des accessoires en perles. Dans la caractérisation de cette ville au milieu du désert, ces femmes s'ajoutent en elles-mêmes, ainsi que dans l'ensemble du film, une pincée d'entassement. Autrement dit, la présence du kitsch, dans ce film, vient à travers la figure des femmes bourgeoises, c'est-à-dire dans leurs actions imprimant une réflexion sur l'aspect négatif qui existe derrière le bonheur assuré par le kitsch assimilé aux plaisirs de la consommation, comme abordé dans la première partie, ou simplement dans leurs caractéristiques, étant des allégories expressives qui remplissent l'espace de l'écran en donnant de la couleur et de la tonalité kitsch à l'œuvre. Une scène emblématique évaluant la présence d'un kitsch revisité à la façon Jodorowskyenne est la scène de la chambre « de beauté » de ces femmes.

Dans cette scène, des femmes de classe sociale élevée de la ville, dans une chambre, s'occupent de leur « beauté » (1). Elles demandent à l'esclave tout ce dont elles ont besoins : les coiffer, arranger leurs boucles, faire leurs ongles, leur passer de la crème sur le corps, les rafraîchir avec l'éventail, mettre du rouge à lèvres. Ensuite, les femmes commencent à harceler l'esclave, faisant croire, de manière hypocrite, que c'est lui l'agresseur.

En analysant les éléments de la scène présents dans la décoration de la chambre, le spectateur peut voir une caractéristique se rapprochant des chambres bourgeoisies du XIXème siècle, en suivant, bien évidemment, les contraintes d'une société face à une

34 GENIN Christophe, *Kitsch dans l'âme*, op. cit, p. 110

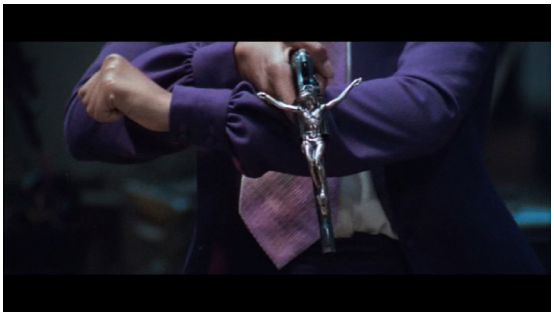
révolution industrielle et qui vit encore dans une ville isolée par le désert. C'est-à-dire qu'il existe un écart par rapport à la quantité d'objets. D'abord, parmi des meubles, il y a des coiffeuses, des chaises, des canapés, et pour la décoration, des vases de plantes et des fleurs, quelques tapis et des miroirs. Concernant les couleurs, la présence du rose se démarque nettement. Finalement par la propre action de la scène où les « héroïnes », comme celles de la littérature kitsch à l'époque, ne s'occupent que de leur beauté, dans ce cas, à travers l'exploitation d'un esclave (1). Le son participe à la création de l'atmosphère, dénotant la richesse des femmes, tout en ajoutant une pincée d'érotisme.

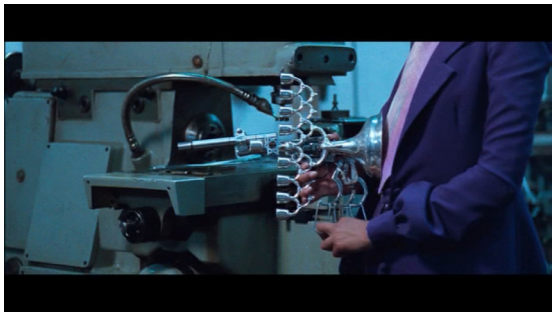
Au contraire de la séquence analysée de *Santa Sangre*, les couleurs chez *El Topo* sont du côté pastel, n'étant pas poussées à la saturation. De cette façon, la tonalité et la palette peuvent être examinées davantage à partir du romantisme, voire du côté du kitsch romantique. Jodorowsky a dit lors d'un entretien avec Noël Simsolo dans *Cinéma 74*, n°184, qu'il voulait, avec *El Topo*, faire un film en couleurs, sans la couleur[35]. De là, le spectateur est confronté à une esthétique qui s'appuie plutôt sur des tons pastels, hormis pour la couleur rouge, bien vivante, du sang des assassinés. Autrement dit, l'image donne l'impression d'être peinte par une sorte de filtre de sable où les couleurs, avant de toucher les yeux du spectateur, passent par un rideau beige de poudre du désert, qui les affaiblit. Cette esthétique se répand encore dans la chambre de *la ligue des femmes décentes* (façon dont elles se nomment elles-mêmes), un lieu fermé et protégé des influences de l'environnement. Pour ces raisons, il est possible de rapprocher cette esthétique du romantisme, représenté par des couleurs pastels, le rose, ainsi que par une atmosphère bucolique, bien que ces femmes soient dans le désert et, surtout, par la présence bourgeoise.

Deuxièmement, le rituel de la séquence révèle une caractéristique du kitsch visant à tenter de tout embellir et de cacher les imperfections. Prendre soin de sa beauté symbolise ce masquage. Sur le même sujet, par une comparaison symbolique et abstraite, prendre soin de sa beauté signifie vivre le présent agissant dans la tentative de garder sa beauté comme au moment de l'action, ou encore, de la protéger de l'influence du futur. La peur de l'avenir, l'angoisse de la mort et, ainsi, la conservation et l'attachement au passé, inchangeable, constituent, un chemin de pensée romantique « qui veut maintenir en vie pour toujours les valeurs du passé et qui voit dans la continuité du cours historique un miroir de l'éternité »[36], ainsi qu'une nécessité pour la conservation du système de valeurs du kitsch, sorte de bonheur réactionnaire. Vivre au présent revient à être dans l'immédiateté et jouissance, c'est-à-dire, un bonheur kitsch.

35 COILLARD Jean-Paul, *De la cage au grande écran – Entretiens avec Alejandro Jodorowsky et analyse de son univers cinématographique*, op. cit. p. 151

36 DORFLES Gillo, *Le kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût* [1968], traduction française P. Alexandre, éd. Complexe, Bruxelles, 1978, p.78





De plus, cette attitude esthétique envers son propre corps et son visage représente une fonction décorative élevée à un autre niveau : au niveau de soi-même, du proche, de « l'interne ». Les femmes bourgeoises du récit se rendent elles-mêmes kitsch. Cette attitude s'oppose à l'action de devenir chauve, nécessaire pour la transcendance des personnages.

Finalement, c'est un mode de vie kitsch, une bourgeoisie sortie du romantisme et exprimée à l'écran par l'esthétique employée (surtout couleurs roses, etc.), évoquant le romantisme propre au kitsch. En outre, la scène dégage le mauvais goût du kitsch, vu que Jodorowsky transforme une situation liée à la beauté, dans le sens plastique, en une situation laide, à travers le mauvais tempérament des femmes qui sont, à leur tour à l'opposé des normes de beauté, bien que changeables au fil du temps.

II. 2. 3 *Les planètes kitschifiées – le romantisme extraterrestre*

Concernant *La Montagne Sacrée*, en concrétisant son imaginaire, le cinéaste a créé chaque planète susceptible d'être rapprochée de l'atmosphère kitsch par différentes perspectives, notamment : Mars et Uranus.

D'abord, la planète Mars se distingue par les formes et la conception même de la création d'un objet marqué par une sorte d'anti-fonctionnalisme. Mars, comme déjà abordé dans la première partie de cette recherche, est responsable de la production de l'artillerie.

La créativité d'un marché ciblé vers l'homme-kitsch règne ressortant dans la création des armes les plus variées et compatibles avec un mode formé par plusieurs cultures. Celles-ci sont toujours exagérées dans leurs formes et leurs couleurs, où la discrétion est absente. Parfois psychédéliques, parfois thématisées, les armes créées sur cette planète sont d'une esthétique kitsch, justement pour s'éloigner du fonctionnalisme donnant lieu à l'ornementation. Par exemple, concernant la collection de révolvers, chacun d'eux respecte la croyance d'une partie des clientes. Sur les armes pour les chrétiens, figure une sculpture argentée de Jésus et pour les juifs, elles apparaissent sous la forme de candélabres pour les sept bougies. Le décor du bouddha sur une arme est excessif, c'est un détail qui permet la *kitschisation* de l'objet (1). De plus, mettre un emblème sur une arme peut démontrer symboliquement ce qui existe devant certains conflits sociaux ; il s'agit du manque de respect des autres croyances. De cette façon, Jodorowsky revisite l'ornement kitsch, lui donnant un sens plus profond.

En analysant la séquence par son esthétisme, il est possible de penser les objets et la construction de la séquence comme appartenant au néo-kitsch, où apparaît un nouvel

1

2

état d'esprit, autrement dit la volonté pour la nouveauté surpasse celle des copies fidèles. Dans le néo-kitsch, la figure du designer prend sa place en donnant « ce que le public veut avec une couleur d'art, de nouveauté, de modernisme, de progression […][37]», déguisant ainsi la fausse fonctionnalité de l'objet en le transformant en original. Ce sont des futilités, toutefois, responsables d'une identification majeure de tel consommateur pour tel objet, ce qui ajoute une autre valeur, ainsi qu'un niveau élevé de recherche de l'objet. Dans cette logique, la publicité a un poids essentiel et irremplaçable vu qu'elle peut créer une certaine signification et un certain besoin pour cette artillerie, par exemple. Dans la séquence, Isla fait de la publicité pour ses produits, comme le fait chaque propriétaire sur sa propre planète. Dans la construction des scènes, la publicité réalisée par les propriétaires est toujours dirigée vers le spectateur à travers la mise en scène de Jorodowsky qui place le personnage en parlant directement à la caméra.

Par les couleurs, Uranus dégage un espace *kitschifié* qui dialogue avec l'atmosphère romantique présente dans la séquence analysée d'*El Topo*, marquée, toutefois, par une certaine absurdité extraterrestre.

Le réalisateur mélange les couleurs retrouvées chez les femmes bourgeoises *d'El Topo* avec la brillance des vêtements des personnages dans *Santa Sangre*. Berg et sa femme, au début de la scène, apparaissent dans leurs vêtements de nuit, rose pâle et rose foncé brillant. Le lit est rempli par de feuilles vertes et l'oreiller est un léopard empaillé (1). Uranus s'approche d'un kitsch romantique, grâce aussi à l'efflorescence de la nature présente à l'image et au son, soit dedans la chambre, soit dans l'espace du dehors. Au jardin, dans un déroulement de la scène bucolique, avec le chant des oiseaux et le « thé de l'après-midi », Berg et sa femme mangent un gâteau qui couronne la scène kitsch grâce à sa forme et à ses ornements (2). Les cheveux de la femme sont colorés d'un vert-bleu de ton pastel et elle possède aussi des fleurs sur ses vêtements. Enfin, une grande partie des éléments dénotatifs du kitsch sont présents. La décoration confirme aussi la *kitschisation* de l'espace à travers des sculptures de bustes et des tableaux, ajoutant une pincée d'onirisme à travers un cheval en jouet. La scène surpasse la réalité, arrivant à une sorte de folie. Autrement dit, à travers la séquence, le kitsch peut se rencontrer avec le surréalisme.

L'homme peut intervenir sur l'environnement à travers sept modes de relation, voire d'attitudes (ascétique, hédoniste, agressive, acquisitive, surréaliste, fonctionnaliste ou cybernétique et, finalement, kitsch)[38]. Ce dernier ajoute la composition de six autres

37 MOLES Abraham, *La psychologie du Kitsch – l'art du bonheur*, op. cit., p. 162

38 *Ibid*., p. 28-30

attitudes de l'homme envers l'environnement, liée à l'idée d'un anti-art du bonheur. Ainsi, selon Moles, le kitsch s'approprie aussi une relation surréaliste entre l'homme et l'espace par l'usage d'objets, ajoutant l'anti-art du bonheur. La chambre de Berg est un exemple clair de cette affirmation, et le couple, venus d'une autre planète, justifient ainsi l'ambiance étrange et insolite. Finalement, *La Montagne Sacrée* propose également au spectateur des éléments entassés, l'assemblage devenu surréaliste.

Suivant la construction de la pensée kitsch sur l'œuvre de Jodorowsky, il est nécessaire d'inclure une analyse sur le Tarot et le cirque, nettement présents dans le travail du cinéaste, en tant qu'expressions visuelles et sonores qui peuvent se croiser avec le kitsch.

II. 3 Les parcours d'une vie

Concernant la matérialisation de l'imaginaire de Jodorowsky en images et en sons à l'écran, il est important de remarquer l'influence du cirque et du Tarot. Ces deux éléments sont très présents dans l'œuvre du cinéaste et, bien évidemment, dans son procès créatif, en plus d'être deux démarches suivies par le cinéaste dans sa propre vie. Un dialogue entre le cirque et le Tarot avec le kitsch, indépendamment du récit, serait-il possible ? De même, dans quelle mesure l'esthétique des deux éléments prend une importance remarquable par rapport au rapprochement du style du cinéaste d'une esthétique kitsch ?

II. 3. 1 *Le cirque*

Bien que l'atmosphère du cirque soit présente dans la trilogie, le film *Santa Sangre* englobe davantage cet univers. Afin d'exploiter les enjeux « kitsch » du cirque, la scène où Fenix, déjà à l'âge adulte, fait un spectacle pour la femme musclée, Sainte, sera évoquée. Dans cette scène, Fenix réalise un spectacle de magicien (1). Il est dans son costume de magicien (un smoking) et son collaborateur est un nain vêtu comme Aladin. La magie consiste à transformer une momie qui auparavant était fermée dans un sarcophage, en cent colombes. La magie ne se déroule pas comme prévue, car c'est la mère de Fenix qui apparaît (vêtue comme une égyptienne) au lieu de la momie et le conduit à commettre un autre assassinat. À travers l'ensemble de la scène, des costumes et des éléments, il est possible de penser au kitsch au service du spectacle. Les reproductions des objets et des vêtements remontant à une autre époque, fabriqués avec des matériaux « scénographiques » jouant avec l'hylémorphisme, ajoutant des ornements et des paillettes

et, dans le cas de la séquence, dégageant une sorte d'atmosphère péplum, s'orientent vers le kitsch. Par ailleurs, associer le cirque au kitsch peut être un piège, étant donné que l'approche est presque trop évidente, parce que fois que le cirque est aussi extravagant, entassé et peut être rapproché du mauvais goût. De plus, le cirque est une représentation, comme le kitsch est une voie de représentation au monde de soi-même. Esthétiquement, il est même possible de penser le cirque en tant qu'une plateforme pour une beauté kitsch.

Une deuxième association entre le cirque et le kitsch est possible du côté de la relation du cirque avec l'art. L'origine du cirque traditionnel est attribuée à un cavalier anglais ; ainsi, il est possible de penser qu'il s'agit d'un art qui ressort du peuple. Autrement dit, le cirque est un divertissement transformé en art, qui n'a pas débuté dans une grande école d'Art. Le type de cirque abordé par Jodorowsky est celui du peuple, constitué d'une famille d'artistes qui voyage dans des petites villes et qui vit ainsi pendant des générations, n'ayant souvent, d'ailleurs, pas accumulé de richesses. Ce sont des artistes qui font de l'art du divertissement, un art accessible à tous, proposant une sorte d'aliénation à travers le spectacle, c'est-à-dire, la propagation de la culture du *pain et cirque*. Le public est appelé à jouir sans avoir le besoin de trouver du sens dans la présentation, restant à la superficie et en plein contact avec le bonheur. Pendant quelques heures, au cirque, le spectateur oublie ses problèmes et vit le bonheur d'une torpeur issue des stimuli de divertissement, confortable. Se sentant en sécurité, le public achète de la magie, de l'enchantement, de la nouveauté et même de l'exotisme, soit à travers des animaux ou des hommes déformés. L'art du cirque dialogue avec la masse. Ainsi, le cirque peut être envisagé en tant qu'une grande source de divertissement aliénante, propre au kitsch.

D'une certaine façon, Jodorowsky n'échappe pas aux marques du cirque dans la façon de concevoir parfois les interactions entre les personnages (par exemple, en s'approchant de *clowns*), de même que dans l'appropriation d'éléments visuels ou sonores dans la création de ses espaces. Cependant, encore une fois, le réalisateur démasque le bonheur, en développant une histoire tragique dans une famille du cirque dans *Santa Sangre*.

II. 3. 2 *Le Tarot*

« On ne peut enfin parler d'un film d'Alejandro Jodorowsky sans évoquer les tarots. »[39]

39 COILLARD Jean-Paul, *De la cage au grande écran – Entretiens avec Alejandro Jodorowsky et analyse de son univers cinématographique*, op. cit., p. 161

« Avant le tarot, les cartes.[40] ». Avant d'être divinatoire et ésotérique, le tarot est un jeu de cartes, populaire en Italie et France dès XVème siècle. Dans ce jeu, en plus des 56 cartes divisées en 4 enseignes[41] (arcanes mineurs), il y a encore 22 figures essentielles qui ne possèdent pas d'enseigne, étant des dessins très complexes (les arcanes majeurs). Ayant évolué à d'autres utilisations, importances et sens, le Tarot, dit divinatoire, est aujourd'hui une source d'élévation spirituelle et d'auto-connaissance répandue aux quatre coins de la Terre. Au niveau esthétique, le Tarot se trouve parmi d'autres philosophies, d'autres manières de vivre et croyances qui donnent beaucoup de valeur à la sémiologie des couleurs, des formes, des images, devenant un produit très coloré et rempli de formes, ou bien, pictural.

Dans l'œuvre de Jodorowsky, « des multiples représentations d'arcanes sous leurs formes les plus diverses sont trouvées dans *El Topo* et davantage encore dans *La Montagne Sacrée »*[42]. Jodorowsky est très influencé dans ses films par le Tarot mystique, le suivant aussi dans son mode de vie. Toutefois, il ne le voit pas simplement comme un jeu de divination. Pour lui, le Tarot peut être un moyen d'accéder à des connaissances intimes, ayant une fonction initiatique, tel que ses films.

Toutefois, quoiqu'en soit l'usage du Tarot, il est d'abord un apport matériel rectangulaire possédant plusieurs formes et couleurs dans ses représentations picturales. De cette façon, il est possible de penser de même à l'*objet* Tarot et de réfléchir sur ses cartes par sa voie artistique et son dialogue avec l'art.

Tout d'abord, le Tarot est très reproduit par plusieurs artistes, chacun insérant son bagage et son style à la création. Déjà, la reproduction de quelque chose peut être considéré comme kitsch, voire néo-kitsch dans ce cas, car y sont ajoutés de la création et du « design ». Ensuite, l'objectif des cartes de Tarot est d'articuler une relation avec le consommateur, plutôt la masse et, ainsi, « la qualité de l'expression artistique range la majorité des jeux de Tarot parmi les formes d'art bas, telles que l'art folk, l'art produit en série, kitsch et camp»[43]. Autrement dit, concernant son esthétique, « toutes les cartes du Tarot possèdent certainement tout l'intérêt associé à d'autres formes d'art produits en série […] L'art produit en série est toujours simple de forme et de design. ». [44] Ainsi,

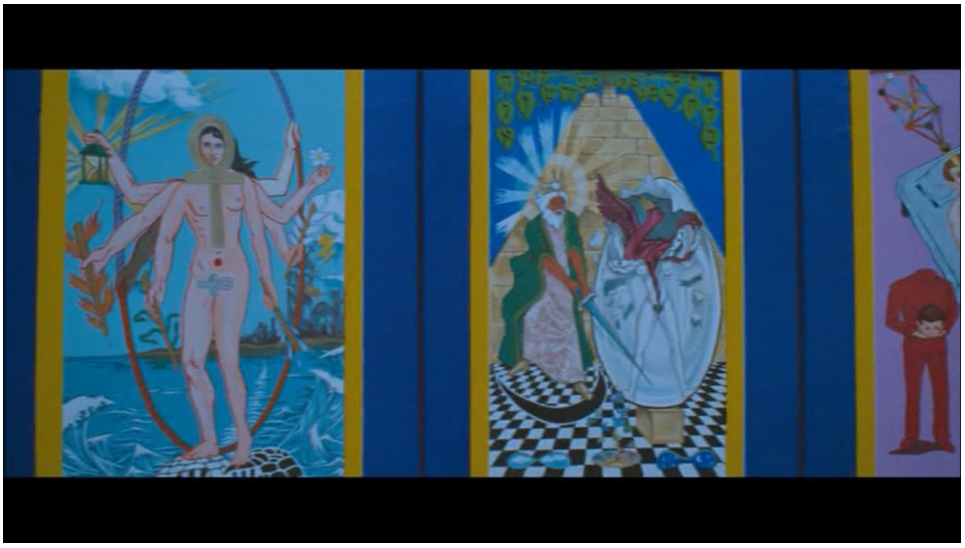
40 Catalogue *Tarot, jeu et magie* (p. 33-34), cité par ETIENVRE Jean-Pierre, *Figures du jeu – études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVIe - XVIIIe siècle)*, éd. Casa de Velazquez, Madrid, 1987, p. 295

41 Cœur, pique, carreau, trèfle

42 COILLARD, *Ibidem*.

43 AUGER Emily E, *Tarot and Other Meditation Decks* : *History, Theory, Aesthetics, Typology*, éd. MacFarland, Jefferson, 2004, p. 35. T.D.A. « The quality of their artistic expression places most Tarot decks among the low-art forms, such as folk art, mass-produced aart, kitsch and camp. »

44 *Ibid*. T.D.A « Tarot decks certainly have all of the appeal associated with other forms of mass-produced art ». « Mass-produced art are always simples in form and design ».

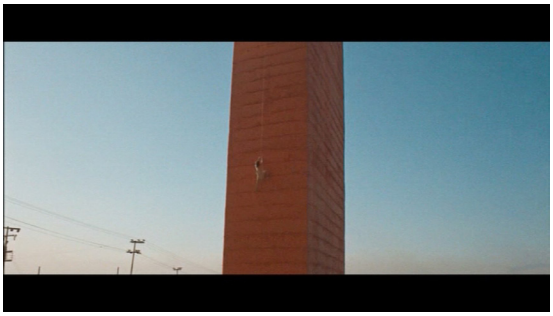


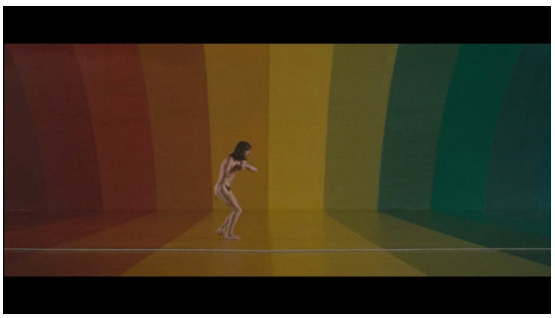
le Tarot propose un type d'art facile à consommer et qui agit dans la catharsis. Pour ces raisons, il est possible de penser que, à la base, plusieurs reproductions des cartes du paquet du jeu de Tarot peuvent être considérées kitsch dans la qualité de leurs expressions artistiques.

Pour réfléchir sur cette esthétique, il importante de remarquer quelques caractéristiques permanentes dans la création ou reproduction des cartes du Tarot dont l'objectif est de s'approprier une certaine simplicité, afin de respecter l'approche nécessaire au public. Jodorowsky lui-même a revisité le Tarot, étant un des responsables de la création d'une nouvelle version du Tarot de Marseille, considérée comme l'interprétation la plus fidèle aux cartes originales, ayant perdu leurs couleurs à cause du temps. En prenant Jodorowsky comme exemple pour parler des caractéristiques inchangeables des desseins du Tarot, il est possible de voir à l'écran, dans une séquence du film *La Montagne Sacrée*, quelques-unes qui sont reproduites sous forme de cartes géantes accrochées sur le mur (1). Y sont aperçues quatre caractéristiques majeures : des couleurs très vives, la simplicité des formes et des traces (ressemblant à des desseins vectoriels), la géométrie et la présence de perspective, néanmoins complétée par l'absence d'ombres, ne créant pas, de cette façon, l'idée de la troisième dimension ou de profondeur. Autrement dit, il s'agit de dessins « plats », aux allures de l'Égypte Antique. Également, il est possible de penser aux miniatures persanes, concernant cette esthétique étant donné qu'elles ne sont pas dans le jeu de la lumière et de l'ombre, ayant encore des perspectives qui ressortent des géométries, n'ayant pas, cependant, de profondeur dans chaque figure dessinée. Tant les dessins égyptiens que la miniature persane et, donc le Tarot, ce sont d'abord des manifestations pour la masse.

Jodorowsky, d'une façon générale, ne possède pas un style de travail de lumières et d'ombres très accentué, comme dans l'expressionisme allemand. En regardant attentivement les séquences de *La Montagne Sacrée*, surtout celle du chemin initiatique du protagoniste lors de son entrée dans la tour, l'absence d'ombres est visible et la lumière remplit complètement l'espace. Dans la séquence en question, où le Tarot est présent explicitement dans l'image et le texte, tout l'espace peut être vu. Les couleurs à l'écran sont fortes, presque éclatées et saturées, et il n'y a pas de différentes nuances sur le jaune, le rouge ou le bleu, etc. Si la couleur peut être pensée en tant que texture, dans la séquence imprimée par le Tarot, la couleur est « lisse », ressemblant au travail de Jeff Koons, aux couleurs vivantes et brillantes.

Pour revenir plus en détailles sur la séquence en question, Jésus (le voleur) sort du monde « réel », tiré par un crochet et entre dans une tour, ou bien, dans une autre





dimension. Dans la séquence, il déchire une sorte de rideau blanc et entre dans une salle où il trouve le maître. Dès son entrée, le jeu de couleurs passant du rouge à l'ultraviolet, à l'écran, indicatives « des degrés de progression de la prise de conscience »[45], invitent le spectateur à réfléchir sur la spiritualité et le passage de l'homme-chair, agissant dans son principe animal, à l'homme-spirituel tel que le maître (1).

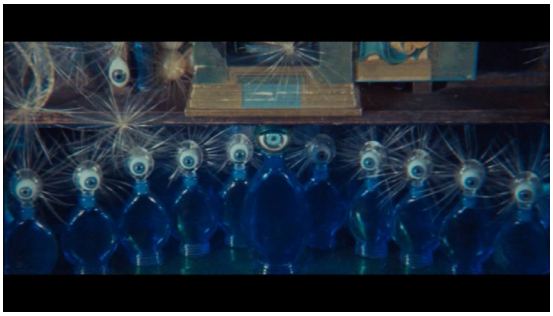
En fait, il est possible de penser que le sommet visuel du kitsch, parmi les créations cinématographiques de Jodorowsky aboutit avec *La Montagne Sacrée*. Dans le récit, le spectateur trouve : plusieurs planètes, chacune étant kitsch à sa façon ; le bar du Panthéon (lors de la promenade des disciples) ; des couleurs, des formes et des brillances kitsch ; une critique au tourisme débridé, transformant n'importe quelle chose en produits de vent ; la transformation du sacré en profane, aussi bien qu'une ambiance remplie de l'anti-fonctionnalisme, de la bourgeoisie et du Tarot, d'une façon très explicite.

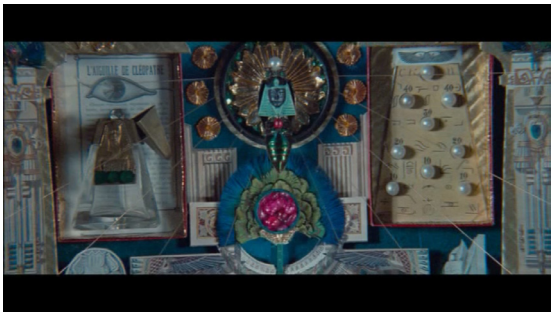
En somme, le Tarot pensé à travers son aspect artistique, c'est-à-dire, rapproché de l'art facile, articulé avec le goût de la masse et sans valeur artistique, car il apparaît sous des formes et des couleurs dans l'œuvre du cinéaste, il laisse certaines empreintes « kitsch » sur l'image. Autrement dit, une œuvre qui, en plus d'être conçue à partir de bases philosophiques et esthétiques du Tarot, l'exprime visiblement à l'écran sous forme de grandes cartes à jouer, dans une salle insolite et très mystique, peut contenir les marques issues du Tarot et du kitsch.

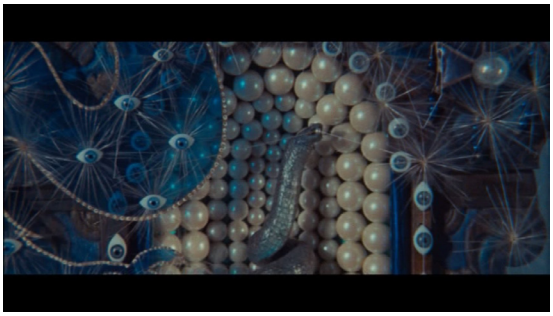
D'autre part, le Tarot de Marseille, utilisé par Jodorowsky, est créé dans une palette de dix couleurs (trois basiques et sept ajoutées), dont chacune se rapporte aux hommes aussi bien qu'à leurs relations à l'environnement. La couleur rose représente l'humain et la chair. Dans le kitsch, il y a, en quelque sorte, une prédominance du rose ou de ses tonalités qui, à son tour, représente l'homme parmi les couleurs du Tarot, comme déjà dit. Il est alors possible de renforcer la question sémiologique, voire mystique, du kitsch une fois mis en dialogue avec le Tarot. Il apparaît une sorte de syllogisme dans cette approche où le rose devient l'auto-affirmation de l'homme dans ses objets, prenant bien évidemment en compte les théories du Tarot. En d'autres termes, le rose est la couleur représentative de l'homme sur le Tarot ; l'esthétique du kitsch se rapproche davantage aux tons des roses. Ainsi, le kitsch, dans la concrétisation de son esthétique aux objets, représente symboliquement l'homme lui-même.

Donc, tout se passe comme si l'humain débordait lui-même dans les objets et dans l'ambiance, renforçant son omniprésence à travers la couleur rose présente dans les produits et les espaces. Il est curieux de penser au côté mystique de la présence des

45 COILLARD Jean-Paul, *De la cage au grande écran – Entretiens avec Alejandro Jodorowsky et analyse de son univers cinématographique*, op. cit., p. 194




L'ASCENSEUR DE CLEOPATRE



hommes dans les objets, symboliques d'un tel attachement.

En ce qui concerne le cinéaste, Jodorowsky se rapproche du Tarot au fur et à mesure qu'il parle du monde et traite des relations humaines, aussi bien que de la quête spirituelle dans ses récits. Le fait de penser à travers le Tarot et par son langage, notamment ses formes et ses couleurs, rend peut-être kitsch l'étrangeté et l'ésotérisme de son film. Un autre exemple dans *La Montagne Sacrée* est la séquence venant juste après le rituel du thé, à l'*incipit* du film. Les plans sont remplis d'objets symboliques, plus décoratifs que fonctionnels, également très insolites, ayant une autre fonctionnalité que d'être réels ou de placer le spectateur dans la réalité (1). Ce sont des objets formant des images susceptibles d'être pensées en tant qu'appartenant à un kitsch étrange ou surréaliste, qui renvoie cependant à une interprétation sémiologique, c'est-à-dire demandant une réflexion. Prenant en compte le parcours du cinéaste, qui pense à chaque objet utilisé à son œuvre et à sa signification, l'objet acquiert une fonction d'un autre registre de fonctionnalisme. Tout se passe comme si, dans son univers cinématographique, les objets complètement inutiles acquerraient une certaine fonctionnalité, ou alors, une fonctionnalité spirituelle. Ainsi, il est possible de penser que le cinéaste met en dialogue pacifique deux ennemis à la base : le kitsch et le fonctionnalisme.

Pour toutes ces raisons, il semble que l'esthétique du film, quand elle est rapprochée des séquences ésotériques et étranges, devient kitsch. En fait, le plus irréel, le plus kitsch semble être l'espace de ses films dans les formes et les couleurs, tel que l'ambiance de la majorité des planètes créées par lui. Le kitsch comprend une atmosphère d'entassement, de la surabondance d'informations, de la synesthésie que le spectateur en éprouve lors d'une séance de cinéma de Jodorowsky. Le cinéaste a avoué que chaque scène de son film était pensée en détails. Il est évident que chaque couleur ou forme du Tarot possède un sens. Si les images et les espaces créés par le cinéaste s'orientent vers une esthétique kitsch, et s'ils étaient pensés à partir d'une base ésotérique, notamment le Tarot, c'est-à-dire qu'une liaison entre le Tarot et le kitsch a été rendu possible, ou tout au moins, de penser que la façon dont il conçoit les images et les couleurs du Tarot et les incorporent à son esthétique dégage une ambiance Kitsch.

Dans un deuxième temps, il importante de penser autrement le Tarot, vu qu'il peut en même temps renforcer le kitsch – visuellement, et le nier – dans une réflexion sémiologique. Le Tarot accomplit un moyen de rentrer dans quelque chose de plus profonde, tandis que le kitsch choisit de rester dans la superficie. Bien que le Tarot fasse aussi l'usage d'objets (des cartes), c'est plutôt à travers un autre rapport que ceux des souvenirs religieux, car la force et le pouvoir de transcendance ne vont pas à l'objet :

il n'y a pas de vénération pour les cartes, elles sont seulement une porte à interpréter, ouvrant à ce qui n'appartient pas au monde matériel.

Ainsi, le Tarot peut aider à la formation de l'atmosphère kitsch, et en même temps par défaut, renvoyer au mysticisme, c'est-à-dire au-delà du superficiel. D'une certaine façon, si le style de Jodorowsky peut être mis dans des définitions, ou encore, dans une perspective généraliste, il peut être intégré au même rang que le Tarot. Autrement dit, le Tarot au sens pictural est plein de sens et réalisé à partir d'un « art » simple, ordinaire, banal, accessible, plat, sans profondeur, etc., qui, par contre, est la porte d'entrée à l'âme, à la recherche spirituelle, aux enseignements, à l'illumination. De la même façon, à travers une simplicité picturale, d'interprétation extrêmement complexe, Jodorowsky se propose de provoquer une telle évolution : « J'ai fait ce film [*La Montagne Sacrée*], croyant que tout le monde allait pouvoir s'illuminer »[46]. Dans ce récit, Jodorowsky est, en quelque sorte, la personnification du Tarot exprimée cinématographiquement.

À présent, la recherche se dirige vers la troisième partie, consacrée au travail du metteur en scène et à son originalité.

46 COILLARD Jean-Paul, *De la cage au grande écran – Entretiens avec Alejandro Jodorowsky et analyse de son univers cinématographique*, op. cit., p. 211

Chapitre III

Le langage cinématographique et Jodorowsky : indices d'un kitsch au troisième degré ?

Quelles nouvelles ou différentes formes de raconter des histoires Jodorowsky a-t-il proposées dans la trilogie ? Quel est le résultat de l'articulation entre le style du metteur en scène, les sujets abordés et les réflexions du scénariste ? Comment tout cela peut-il nourrir un changement de sens d'une esthétique ?

En vue de répondre ces questions, le travail de Jodorowsky avec les apports techniques ou le cinéma proprement dit, sera examiné.

III. 1 L'oeil – caméra

« Comme dans une bande-dessinée expressionniste, chaque plan est filmé sous l'angle d'une acmé dramatique.»[47]

L'analyse et l'interprétation de la construction des images, voire des plans et des mouvements de la caméra, résultant dans la rencontre de sens sont possibles. Le metteur en scène choisit exactement ce qu'il veut montrer et ce qu'il veut laisser en dehors de la perspective du spectateur, d'une manière soit organique, soit complètement rationnelle et calculée. De cette façon, dans le cinéma, le metteur en scène élit, à la place du spectateur, là où il regardera, où il parcourra son regard, de même que la vitesse du changement des images, etc. À travers la prise des images, le cinéaste capte aussi le regard. Bien évidemment, selon l'amplitude et la vitesse du plan, le spectateur peut avoir une plus grande d'autonomie sur son propre regard. Néanmoins, le cadre est toujours défini.

Ainsi, afin d'explorer la question, quatre styles marquants du cinéaste par rapport aux choix du cadrage et des mouvements seront pris en compte. Toutefois, avant de rentrer dans l'analyse, la mise en cadre sera pensée dans sa généralité.

III. 1. 1 *Le regard sur l'ensemble*

Globalement, la mise en cadre des trois films peut être pensée de la manière suivante : *El Topo*, film tourné dans désert, est rempli de sémiologies qui appartiennent au genre *western*. L'esthétique et la sémiotique dépassent les personnages typiques et les combats armés présents dans le récit, et arrivent au langage cinématographique. La mise en cadre se rapproche des références de cette esthétique à travers des plans très larges, dont l'action a lieu vers l'infini, et où le héros du film apparaît en chevauchant horizontalement sur l'écran à une distance considérable de la caméra, étant au milieu du

47 DE LAJARTE Tristan, « Santa Sangre », in : *Cahiers du cinéma*, n°466, Avril 1993, Paris, sur *Santa Sangre*, p.73

1

2

3a

3b

4

5

6

cadre (1) ; parfois avec une montagne dans le fond du cadre (2) ; lorsque les personnages chevauchent en s'éloignant de l'objectif et se dirigent vers l'horizon (3a, 3b). Le genre se manifeste encore dans des cadrages où apparaissent, au premier plan, le revolver et la main du bandit et, au deuxième plan, son adversaire (4). Un autre type de cadrage fréquent dans *El Topo* est le gros plan des visages, tel un portrait, la face remplissant l'écran (5, 6).

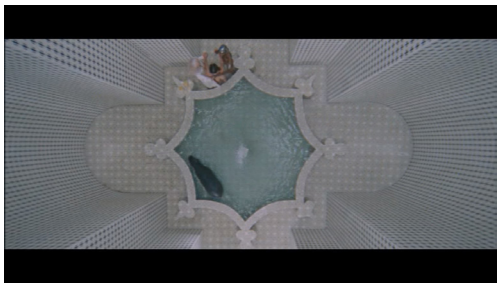
En ce qui concerne *La Montagne Sacrée*, le langage cinématographique fait partie de la construction de trois univers différents dans le film. D'une certaine façon, les cadrages suivent certaines normes pour chaque moment filmé. Ainsi, les types de cadrage et de mouvement employés peuvent être analysés à partir de trois grandes divisions par rapport à la construction des séquences : la présentation des planètes ; les rituels ; la quête spirituelle des disciples dans la nature en passant par les sages. Jodorowsky change de style selon la façon dont il va enregistrer l'histoire. Pour la présentation des planètes, il crée, en général, des séquences d'une manière relativement fluide. Il travaille l'espace de l'écran et ses axes en balayant passant de bas en haut, de droite à gauche, etc. Dans les séquences des rituels, notamment à l'*incipit* et lors de la première rencontre entre Jésus et le maître, Jodorowsky change plus fréquemment le type de cadrage employé, utilisant de nombreux plans rapprochés des signes et des détails présents dans l'espace. Pour finir, des passages du film représentant les personnages dans leur quête spirituel proposent encore un autre langage : le cadreur a la caméra à la main, le style se rapprochant du documentaire. Dans cette partie, le spectateur peut évidemment se projeter, parmi les personnages. De plus, des cadres, notamment ceux en plongée et ceux en profondeur de champ sont composés, chaque personnage restant dans une position spécifique, ce qui ressemble même à de la chorégraphie.

Finalement, *Santa Sangre* est peut-être le film de la trilogie à avoir des mises en cadrage et des mouvements de caméra plus homogènes pendant le récit. Ceux-ci sont innovatrices dans quelques scènes qui se différencient dans le film aussi bien que dans la trilogie, notamment la séquence de la destruction de la maison de Fenix vers la fin. Toutefois, la majorité des plans et des mouvements de la caméra peuvent quasiment être conçus comme classiques, ayant des tendances de nouvelle vague.

III. 1. 2 *Plongée 90° – Le sens caché*

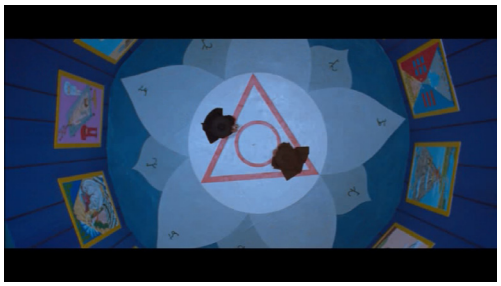
Une des quatre marques présentes dans le style du cinéaste et analysées dans cette recherche est le cadrage à partir d'une plongée à 90°, pris par un plan large. Fréquemment, le cinéaste choisit de montrer l'espace à travers cet angle. *La Montagne Sacrée* est, parmi les trois films, celui qui comporte le plus de ce type de cadrage, plus

1

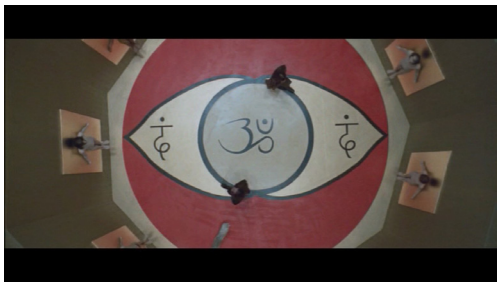


2

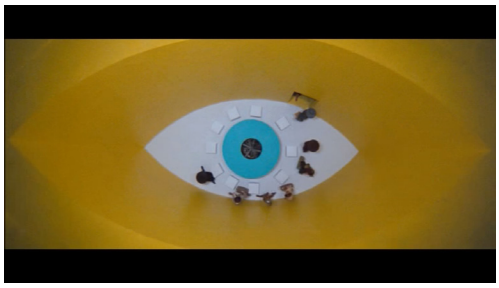
3



4



5



6

particulièrement dans les séquences du chemin initiatique de Jésus. Ce dernier entame sa transformation en entrant dans la tour tirée par un crochet, puis passe par les couleurs du Tarot, représentatives de l'évolution de l'homme, ensuite, par un premier contact avec le maître, y compris physiquement, suivi d'une sorte de nettoyage spirituel, réalisé à partir de la manipulation de ses chakras et de l'enlèvement d'un pieuvre emprisonné dans son corps (1). Après cette première partie de « domination » de l'homme-animal, qui accepte de suivre le maître, il débute son chemin initiatique. À partir de ce moment de la narration, Jésus passe par six pièces, dont cinq suivent la même logique et le même modèle de présentation à l'image : les salles sont introduites, d'abord, par un plan large en plongée à 90°. La salle aux miroirs est la seule qui apparaît à l'écran pour la première fois, dans un plan américain horizontal. Dans la première pièce, le personnage vit son baptême (2), suivi d'un processus chimique qui transforme en or son sueur et ses excréments dans la deuxième salle (3). Ensuite, il passe par la salle aux miroirs ou salle de l'auto-connaissance. Par la suite, il fait l'expérience du processus d'illumination dans la salle du Tarot (4). Pour finir, il se rend dans celle où il connaîtra les sept extraterrestres, sous la forme de mannequins accrochés sur le mur, et qui l'accompagneront dans sa quête spirituelle (5). Dans la cinquième, Jésus n'est plus le seul apprenti, il est rejoint par les sept extraterrestres, arrivés à la tour par hélicoptère, ainsi que par le maître et son assistante (6).

Les salles possèdent différentes formes (circulaires, hexagonales, entre autres) aperçues du fait de l'encadrement. Il s'agit d'une transformation de la face de l'écran par le jeu des axes et des dimensions, c'est-à-dire que le sol est mis debout. La dernière salle possède le signe le plus évident à avoir été formé en raison du cadre en plongée. À ce moment-là, le choix du réalisateur crée un nouveau sens ou une nouvelle image, qui resterait inaperçue sans la plongée : la pièce à l'image adopte la forme d'un œil. Ainsi, le style du réalisateur peut être interprété dans l'œuvre, comme valorisant l'insertion des signes, ou bien l'exaltation du sens caché à travers le changement de regard, ainsi que de la découverte de nouveaux univers.

Également dans *El Topo,* la majorité des cadrages en plongée se trouvent au sein des plans significatifs pour le parcours de la vie du protagoniste. Dans les scènes en question, il est possible de penser qu'elles représentent le début de la transformation de la nature d'El Topo, touchée par la prise de conscience ; c'est le commencement d'un autre regard. Après avoir participé à l'assassinat du quatrième maître, El Topo fait le chemin du retour en passant par les trois domaines des autres maîtres. Ce chemin devient, en réalité, la route de sa repentance. Au début des trois scènes, le plan est une plongée en

1

2

plan large, presque à 90°, de l'environnement des trois maîtres qu'il avait tués auparavant (1). Chaque plan dévoile le désespoir face aux cadavres des maîtres. Évidemment, la construction du plan donne l'impression, qu'en ce moment-là, El Topo est en jugement, vu à partir du ciel par une sorte de supériorité. Étant le point de vue du spectateur, c'est celui-ci qui prend cette position.

Enfin, dans *Santa Sangre*, l'appropriation des dimensions de l'espace filmé et le changement d'axe du plan qui se remarque dans le film, est la diagonale. Juste après avoir enterré sa dernière victime dans le jardin, Sainte, la femme musclée, Fenix commence à récupérer sa conscience. Il rentre à la maison et le plan, composé par un axe qui devient diagonal, complété par le son de l'éboulement, construit l'idée de tremblement ou d'un bateau pris dans une forte tempête (2). La séquence ne propose rien que de l'originalité afin d'extérioriser les sensations du protagoniste, en les capturant par les codes cinématographiques. En fait, la maison ne tombe pas. Pour cette raison, les signes existants dans les codes du cinéma communiquent plus que le texte scénaristique lui-même, dévoilant le moment psychologique de Fenix qui voit « tomber » la réalité qu'il croyait vivre.

Les changements d'axes (diagonal, vertical ou horizontal), dégagent une originalité qui valorise le style du metteur en scène. Ils servent également à donner de la profondeur et à mettre en dialogue le récit et le cinéma, ce dernier occupant une place active dans la narration de l'histoire. Les images forment des empreintes qui donnent du sens. Par exemple, les chambres initiatiques de *La Montagne Sacrée* sont liées, par le cadre en plongée, au ciel. Ce cadrage crée la sensation de communication verticale, et non seulement horizontale, c'est-à-dire, avec différentes dimensions. De plus, les passages par les salles, vues de haut, permettent au spectateur d'avoir une vision d'ensemble. Et, voir « en plongée », crée des formes et des images remplies de signes uniquement visibles de cette manière, comme l'œil formé par la table ronde et le cercle en feu au milieu, dans la dernière pièce. Ces possibilités peuvent être considérées comme des métaphores, créant une sensation : en regardant de loin, l'homme a plus d'éléments et de contrôle afin de pouvoir comprendre les situations, les mettre en corrélation et en tirer des leçons.

En fin de compte, proposer une autre manière de voir les choses, être sensible au regard et chercher de la profondeur dans les images constituent des attitudes contraires aux attitudes kitsch, souvent caractérisées par leur aspect superficiel ou pour le plaisir désintéressé, notamment par rapport à l'appréhension d'une œuvre d'art.

III. 1. 3 *La fluidité critique – Regarder l'espace*

Le travail sur l'encadrement de l'espace, et sur le changement des axes à l'écran ainsi que de l'espace, associé au mouvement de la caméra, apportent une autre dimension, présente dans la trilogie, surtout dans *La Montagne Sacrée* : la fluidité acquise dans les images.

Tout d'abord, les séquences de présentation des planètes sont mises en lumière. Le terme de « présentation » est associé à la forme ; si Jodorowsky en construit les séquences, c'est justement parce que le spectateur va ainsi connaître chaque planète. Autrement dit, l'usage des *travellings* et de la grue permettent des mouvements de caméra fluides ; ils aident aussi à travailler sur les axes à deux ou trois dimensions de l'espace et sur différents angles et vecteurs. Combinés avec l'absence de voix directe, ces images construisent la vidéo institutionnelle d'une entreprise. En d'autres termes, la voix-off, conduisant les images et le montage, contribue à créer un style de vidéo publicitaire. Ainsi, étant de la publicité, il faut que les images et le son rélèvent des qualités positives. Il reste alors au réalisateur de faire comprendre ses intentions et sa critique en évoquant la sensibilité ironique du spectateur.

Tout bien considéré, la fluidité au service des réflexions en dehors de la présentation des planètes, engendre d'autres points de vue et induit la focalisation dans d'autres questions qui résident conjointement dans l'espace. Par exemple, dans une séquence de *La Montagne Sacrée*, Marie et les commerçants, vêtus comme des soldats romains, font boire Jésus et maltraitent son ami handicapé simultanément. Sous la forme d'un plan séquence, la caméra part d'un plan rapproché du visage de Jésus qui boit, jusqu'à un plan large qui cadre les soldats et le personnage handicapé, suivi d'une focalisation sur ce dernier, abattu (1). En agissant de cette manière, le cinéaste montre ce qui est oublié et simultané par rapport à la première action de la séquence. Il remplit l'écran avec ce qui est hors du cadre des préoccupations et des priorités de la société. Dans les espaces créés par Jodorowsky, il existe toujours plusieurs actions qui se produisent simultanément, rendant ainsi plus fluides les mouvements de la caméra pour changer de focus, montrer les différentes situations et attirer la réflexion du spectateur. De cette façon, le cinéaste par le langage du cinéma, focalise, littéralement, l'oublié et place le bonheur au deuxième plan, dans la profondeur du champ.

Comme pour l'innovation dans la prise des axes à l'écran, cette fluidité, dans les mouvements de la caméra, ressort tant dans le style du metteur en scène (marques visuelles), que dans le style du scénariste, qui lui attribue presque la place d'un personnage. Autrement dit, la fluidité des séquences prend aussi un poids narratif. Cette façon d'agir

1

2

3

se confirme dans la pensée sur la caractéristique majeure du cinéaste dans la trilogie, donnant par là plus d'espace aux images qu'au texte.

En fin de compte, les *travellings*, les subtils rapprochements ou éloignements de l'objet filmé, ou encore la fluidité à l'image, conduisent le spectateur à voir au-delà. Le cinéaste danse avec le regard du spectateur, évoquant son attention critique.

III. 1. 4 *Zoom ou l'externalisation de l'être*

En suivant les recherches sur la trilogie, il est possible d'apercevoir que le cinéaste possède une esthétique et un style marqués par l'usage du *zoom*. En plus de participer à la construction du mouvement et de la fluidité des films, de montrer l'action, d'une façon presque hitchcockienne ou de donner à voir l'environnement de l'action, quels seraient les impressions, les sensations et les interprétations que peut dégager cet usage, lors d'une introspection dans ses plans et ses séquences ? Chez Jodorowsky, le *zoom* peut être pensé selon une autre voie.

Après avoir abandonné son fils pour partir au désert avec Mara, El Topo lutte pour trouver des moyens de survivre dans cet endroit hostile. Étant passé par un long chemin de déceptions, la femme, sans croire en rien d'autre, marche en cercle autour d'El Topo qui est sur ses genoux, en répétant sans cesse : « rien ». El Topo, poussé par la situation, commence à se déshabiller et finit par violer Mara. La scène a été tournée en trois plans différents : le premier est un *zoom in* qui part d'un plan large de la femme et d'El Topo, et qui arrive à un plan rapproché du bassin de celui-ci, en train d'ouvrir son pantalon (1). Ce mouvement de caméra peut être un signe de l'internalisation des stimuli extérieurs et de leur absorption, par le protagoniste, traduites, ensuite en actions. Tout se passe comme si le *zoom in* avait la capacité d'exprimer les sensations vécues par le personnage ou bien, le mouvement de ses sentiments. Juste après cette scène, sous la forme d'un plan d'*insert* métaphorique au cours de son déroulement, la femme violée flotte dans un lac (ou dans la mer), et hurle en même temps qu'un *zoom out*, rapide et puissant, change l'image, passant d'un plan rapproché sur son visage et sa poitrine à un plan large, englobant aussi l'eau (2). Dans ce cas, à l'envers l'autre plan, le *zoom* peut être envisagé comme un signe de l'externalisation des sentiments.

Concernant les enjeux du *zoom out*, il est possible de repenser la scène où Jésus se réveille dans une chambre remplie de mannequins faits à son image, dans *La Montagne Sacrée*. Dans la séquence, Jodorowsky part d'un gros plan du visage du protagoniste pour arriver à un plan large qui englobe presque la totalité de la chambre, à travers le *zoom out* (3). C'est comme si le cri du personnage poussait la caméra vers l'arrière, ou

4

5

encore, comme si la caméra tirait le cri de l'intérieur du personnage. Quoi qu'il en soit, la force de la scène dépend de cette inter-relation entre l'image, le cri et le mouvement de l'image dans l'espace, ici, à travers un effet d'objectif. Un cri, à travers le *zoom out*, sort des limites visuelles et se répand dans l'univers, ayant aussi son écho sur l'image. Après l'élargissement du plan, la séquence continue de faire écho, à travers des plans fixes des mannequins, tels des photos, où le son possède le pouvoir d'enchaîner les plans.

Pour ce qui est des images du protagoniste de *Santa Sangre*, Jodorowsky utilise le *zoom* de manière significative, directement sur le personnage, à deux reprises seulement. La première est au début du film, lors de la toute première séquence, où Fenix se trouve encore à l'hospice. À travers un *zoom in*, partant d'un *plan poitrine* du personnage, jusqu'à encadrer son visage en gros plan (1), suivi de plans d'un aigle et de son envol pris par une caméra subjective ; le spectateur rentre dans le passé de Fenix et comprend la raison pourquoi il se trouve dans un tel. Puis le film se déroule, et c'est à la dernière scène que le *zoom* sur le personnage devient une autre fois symbolique. Dans cette scène, l'éloignement de la caméra par rapport au personnage et, ainsi, l'élargissement du plan, prennent une distance plus grande et un sens d'élévation. Après être revenu de son état d'aliénation, Fenix est devant la façade de sa maison, avec Alma. Tous deux se trouvent face à la police qui leur demande de lever les mains. À ce moment-là, l'œil du spectateur passe d'un plan d'ensemble cadrant Fenix et Alma, à travers le *zoom out* légèrement en plongé, à un plan large qui englobe la gendarmerie et ses véhicules (2). Le mouvement du cadre invite le spectateur à sortir, avec Fenix, de son état d'aliénation et d'hallucination vécu pendant le récit tout entier. Autrement dit, par le premier *zoom in,* au début du film, le spectateur entre dans la condition du protagoniste, et par le dernier *zoom out*, à la fin, il sort, avec lui, de la folie du personnage.

De plus, Fenix est en proie à des hallucinations, et le spectateur est amené à les vivre avec lui ; la présence de quelques personnages étant essentielle pour la construction de cet effet. Ainsi, Jodorowsky trouble le spectateur qui, sans le savoir, hallucine avec Fenix, voyant des éléments qui n'existent pas. Bien que le spectateur ait quelques soupçons, par exemple, sur la vérité de l'existence de la mère à l'âge adulte de Fenix, c'est seulement à la fin qu'il découvre que le nain, assistant de Fenix, n'existait pas et qu'il était aussi un mirage du protagoniste.

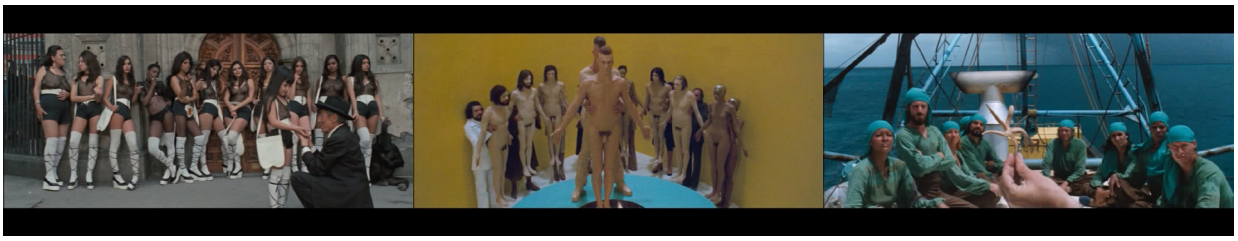
En revenant sur les enjeux du *zoom out*, il est possible d'apercevoir que les échantillons conduisent à la pensée que le réalisateur propose donc l'externalisation de l'être. Il s'agit de l'externalisation de l'homme, de ses angoisses, de son esprit, et, plus important encore au regard des thématiques travaillées par le cinéaste, de son âme. En fin

1

2

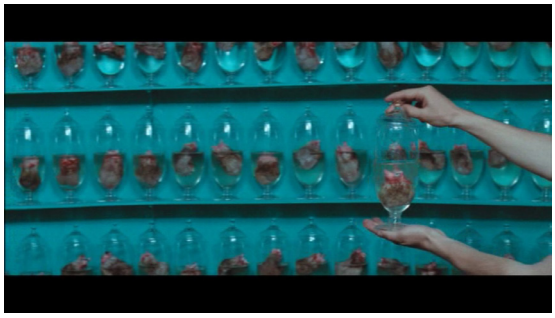
3a

3b



4a 4b 4c

5



6a

6b

6c

de compte, l'externalisation de son être peut être le noyau des réflexions de Jodorowsy, exprimées à travers son œuvre. Les films, grâce aussi au « *zoom*-personnage », c'est-à-dire actif par la narration, stimulent des actions telles que : commencer à vivre selon son intérieur ; commencer à vivre *son* intérieur, sa propre force ; agir selon les « lois » de l'âme, de l'esprit élevé. Regarder à l´écran cet éloignement entre l'objectif de la caméra et le personnage, néanmoins toujours liés, élargissant le plan, crée un fil invisible qui tire l'âme du personnage vers l'extérieur. De plus, cette esthétique est souvent orientée vers la prise d'images des apprentis.

III. 1. 5 *Profondeur de champ – Aller au-delà*

Concernant les enjeux mis à l'image par la maîtrise des codes du langage cinématographique, il importe de penser à la profondeur de champ. Souvent, dans la trilogie, Jodorowsky compose le cadre par des images dotées de profondeur de champ, totalement significatives.

Le cinéaste travaille la profondeur de champ selon six forme, alternant entre le premier et le deuxième plan de la même image, celui qui sera fixé et celui qui aura du mouvement. De même, dans la composition des cadrages, le cinéaste utilise la caméra fixe ou en mouvement.

La première forme peut être vue lors de la composition du plan où la caméra, aussi bien que les personnages des deux plans (distance de l'objectif), sont fixes. La composition forme une sorte de tableau, grâce à l'immobilité du plan dans toutes les possibilités de mouvement (1). Deux autres formes consistent dans la formation d'un plan, également figé, mais dont la scène possède de l'action et du mouvement, soit en premier plan (2), ou en deuxième (3a, 3b), l'autre plan restant fixe. La quatrième forme contient du mouvement dans les deux plans de la profondeur de champ ; toutefois, la caméra reste fixe (4a, 4b, 4c). Les deux autres formes du travail de la perspective comprennent, cette fois-ci, la caméra en mouvement. La cinquième manière de l'employer consiste à prendre un premier plan fixe avec une action qui a lieu au deuxième (5). Finalement, le dernier type montre l'action en premier plan, le deuxième étant comme une toile de fond ou un paysage qui contextualise l'espace (6a, 6b, 6c).

Ces nombreuses possibilités de mettre en scène, jouant avec la grande capacité du cinéma, peuvent dégager des interprétations sur les enjeux mis en question dans l'œuvre, aussi bien que sur la reconnaissance du pouvoir cinématographique. Par exemple, la composition des images où, tant la caméra que les personnages sont fixes, créent à l'écran des images photographiques ou tableaux. En plus de l'esthétisme, cela peut être compris

en tant que capture de l'*instant fécond*, c'est-à-dire, un moment crucial dans la narration, qui montre les personnages prêts à agir, comme s'ils étaient en train de conspirer une attitude. Juste après le regard de Marie et des soldats sur Jésus, pris par le cinéaste dans ce style de tableau, ces personnages prendront le protagoniste et feront de lui un modèle pour ses mannequins destinés à être à vendus. Le plan ainsi fait, est une sorte de « respire » visuel dans la narration qui préconise et indique les intentions des personnages, ainsi que leurs actions à venir. En revanche, quand il existe du mouvement, soit dans la caméra, soit dans l'action des personnages, deux réflexions sont possibles. Tout d'abord, en agissant de cette façon, Jodorowsky contextualise l'environnement de la scène en racontant, par l'image, des indices de l'histoire. Plus particulièrement, à travers les étagères remplies de bourses conservées en verre dans la chambre d'Axon, le metteur en scène raconte sur l'amplitude du pouvoir d'aliénation de ce dernier sur les jeunes hommes (6a, 6b). Un deuxième exemple existe dans la séquence du passage de Jésus dans la foire. Dans cette séquence, apparaissent sur le premier plan des poissons, du pain et des raisins posés sur des tables, montrés par un *travelling* latéral ; au deuxième plan, Jésus marche en compagnie de Marie-Madeleine et d'un singe (5). Ce plan confirme l'association du personnage à l'image de Jésus, par des signes métaphoriques.

La deuxième réflexion issue de la profondeur de champ figurant dans l'œuvre du cinéaste, une fois en mouvement, relève de la question du regard et de l'observateur. De la même façon que les plongées à 90°, ces plans contribuent à la création de l'idée qu'il existe toujours, dans les films, un observateur. Et souvent, cet observateur représente une figure liée au divin. En fait, quand il s'agit du spectateur-observateur, il se peut que Jodorowsky propose, à ce moment-là, une sorte de miroir où l'homme peut regarder, sans pour autant en faire partie ; c'est une caractéristique à laquelle il se situe en dehors de l'écran. Autrement dit, le spectateur observe les hommes qui lui ressemblent, qui passent par des critiques et des transformations dans les récits, bien qu'il soit, en regardant le film, à la même place que les figures divines.

Ainsi, soit en tant que signe composant la sémiologie de la séquence, soit en mettant en perspective le regard de l'observateur, la profondeur de champ dégage plus qu'un style esthétique, chez Jodorowsky. De telles séquences sont esthétiquement agréables, voire chorégraphiées, faisant un bel usage de l'espace encadré, toutefois imprégnées de sens, d'interprétation et de profondeur, au-delà de l'image. La profondeur de l'image joue avec différents rapports au regard, créant de la profondeur à l'appréhension du récit. Ainsi, la profondeur de champ, chez Jodorowsky, élargit le regard vers le lointain, le profond, la troisième dimension, que ce soit à l'écran ou en dehors.

À partir de cette quête, il est possible d'envisager que les codes cinématographiques du style Jodorowskien, ainsi que leur emploi, ouvrent sur des univers dissimulés dans la matérialité du film. D'une certaine façon, la réflexion critique, valorisée dans ses films, est approfondie à travers des mouvements de caméra et le cadrage. Bien que les images dégagent une atmosphère kitsch, la manière de s'approprier le langage cinématographique, dans leur prise, crée une distanciation dans l'œuvre, qui, à ce niveau, s'éloignent aussi du registre kitsch.

III. 2 Le montage sacré

Une fois les espaces construits et capturés en images et en son, la façon dont ils seront rassemblés peuvent aussi contribuer à la formation d'impressions, de sentiments et de sens. Ainsi, afin de penser le montage d'une œuvre cinématographique en sa totalité, il importe de considérer les deux moments de la construction des fragments visuels-sonores en un seul ouvrage, c'est-à-dire pendant la création du scénario (avant le tournage), ainsi que durant le montage technique (après la prise de l'histoire).

Chez Jodorowsky, il est possible d'apercevoir, dans la façon dont il monte ses films, une certaine construction de sens et d'impressions, dans ces deux étapes du travail avec le montage. Dès le scénario, à travers la définition de la chronologie de son histoire, notamment des plans contigus, le cinéaste valorise le développement des sensations chez le spectateur, en même temps que l'évocation de sa réflexion, voire de son entendement. Pour ce qui est du processus de montage après le tournage du film, concernant le montage narratif, le style d'un montage discursif peut être remarqué. Autrement dit, en plus du montage narratif qui construit le parcours de l'histoire, Jodorowsky proclame un discours, créant de la signification, ainsi que des sentiments chez le public, avec les raccords, dégageant plutôt chez le spectateur une impression d'étrangeté.

En analysant le résultat d'un point de vue issu de la première manière d'envisager le travail de montage du réalisateur, dans le texte scénaristique, il est possible de penser sur la rupture de la beauté du film. À travers la deuxième démarche d'analyse du montage, dans la construction de ses œuvres, à savoir le post-tournage, l'approche se fait concernant la rupture de la catharsis.

Les œuvres complètes développent, bien évidement, le montage en de nombreuses possibilités de raccord, susceptibles d'être interprétées de diverses façons ; néanmoins, une seule partie, intéressante pour cette étude, sera examinée.

Avant de débuter l'analyse par ces deux voies possibles, la rupture de la beauté

et celle de la catharsis, le montage de la trilogie sera pensé d'une façon générale, afin de placer le lecteur dans un meilleur contexte.

III. 2. 1 *Casse-tête Jodorowskien – Fragments d'un ensemble*

D'une façon générale, le montage technique d'*El Topo* se remarque, dans la trilogie, en raison de son rapprochement avec le mouvement d'avant-garde, étant similaire notamment au style de Glauber Rocha, cinéaste d'un courant de ce cinéma au Brésil, le *Cinema Novo*. Dans *El Topo*, Jodorowsky insère souvent des raccords qui modifient les images à l'écran, soudainement, allant de plans larges à de gros plans qui, apparaissant généralement sous la forme d'*inserts*, créent une ambiance étrange. Ce type de montage se rapproche d'un *montage discursif,* lequel suscite aussi de l'émotion. Ces changements ont lieu davantage dans la partie du film où les personnages sont en plein cœur du désert. Il se peut que l'ambiance insolite aide à la création de l'étrangeté des scènes ; ce qui était pour le cinéaste, sa manière d'incorporer l'environnement à son langage. Par rapport à l'approche du *western*, certaines scènes de bagarre se développent comme le genre, à travers des plans rapprochés, ou des gros plans des mains et des armes (notamment le personnage vu de dos), des yeux, des pieds, etc., montés en champ, contre-champ (1), dans un rythme qui semble « arrêter » le temps.

Concernant *Santa Sangre*, pendant la plupart du déroulement film, le montage n'est pas responsable de la création de l'ambiance étrange, celle-ci l'étant pour elle-même, ou du fait de la narration. D'une certaine façon, l'atmosphère du film renvoie à un montage plutôt classique, concernant les raccords des plans. En d'autres termes, le travail de montage pendant l'écriture du récit est plus significatif au regard du développement de l'étrangeté qu'au montage technique, en comparaison avec *El Topo*. Les scènes d'hallucination de Fenix, transformées en images et en sons, permettent au spectateur de participer. Elles ne subissent pas de *jump-cut*, ni de manque de continuité qui pourraient, effectivement, créer une certaine étrangeté, voire réveiller un sentiment d'incompréhension chez le spectateur. Ce sont les scènes elles-mêmes, mais aussi le moment où elles entrent dans l'histoire, qui procurent ce sentiment étrange.

Finalement, dans certaines scènes de *La Montagne Sacrée*, le montage est organisé de façon très démonstrative, à l'aide d'un discours par l'image et par le son, insérant des images d'éléments constitutifs de l'espace et de la sémiologie de cet espace, prises en gros plans ou en plans rapprochés, sans avoir toutefois un rapport direct avec l'action. Plus particulièrement, dans les scènes de rituels, où chaque élément présent dans l'action possède une force symbolique. Le montage devient plus évident en dépit de la fluidité,

formé à partir d'ellipses et de *jump cut*. Bien que le passage du temps soit coupé à l'écran, d'une certaine façon, ces séquences laissent l'impression au spectateur qu'il a suivi toute l'histoire, qu'il participe à l'action en temps réel, notamment en raison du son continu. En ce qui concerne l'univers des planètes, dû à la fluidité des séquences, le montage est classique, presque imperceptible.

À présent, il est temps d'aborder l'introspection dans le montage. Elle s'oriente d'abord vers le travail de montage lors de l'écriture, dans la chronologie de l'histoire, puis vers le montage technique.

III. 2. 2 *La laideur apparaît*

Réfléchir sur le passage du temps dans une histoire et sur sa chronologie inclut la réflexion sur le montage. Le montage chez Jodorowsky, d'une façon générale, peut être pensé comme une interrogation sur la beauté des instants. Afin d'illustrer cela, quelques séquences seront prises en compte.

D'abord, dans *Santa Sangre*, deux moments différents permettent la réflexion. Bien que les « images-objets » soient « faciles » à comprendre, c'est-à-dire que les images vues à l'écran s'orientent vers un art à la mesure de l'homme, l'histoire racontée et l'environnement dans lequel est insérée cette esthétique « simple », qui ressort du monde matériel du film (objets, etc.), ne sont pas représentatifs du bonheur, de l'agréable ou du « simple », se distanciant de la beauté. Dans la scène analysée en deuxième partie, qui a lieu au temple de Sainte Lírio, un sentiment négatif apparaît. L'ambiance du temple, à savoir sa matérialisation, est empreinte de la beauté kitsch de la simplicité, de l'accessibilité, de la superficialité, dans les tableaux accrochés à l'église, par exemple. Néanmoins, en plus de la séquence qui construit des sentiments négatifs du fait de l'histoire, car elle raconte la destruction d'une église sacrée pour la classe plus modeste, dont la foi a été mise à l'épreuve, l'ordre des plans et des scènes contiguës de cette séquence renforcent le sentiment négatif. Avant et après la séquence de la destruction de l'église, le cinéaste introduit le spectateur dans la réalité des alentours de l'église, qui se trouve au centre-ville. Dans un premier temps, avant la séquence, Jodorowsky situe le spectateur à travers une scène de femmes prostituées qui « s'offrent » aux hommes, ces derniers étant montrés en train de faire leurs choix. Dans un second temps, après la séquence de la destruction qui s'achève avec l'amour de Fenix en évitant la mort de sa mère, accrochée à la Sainte, les deux (ainsi que quelques bouffons) se promènent dans les rues jusqu'à ce qu'ils arrivent au *Circo del Gringo* (1). Sur le chemin, ils rencontrent des gens en état d'ébriété, en train de vomir, sur lesquelles la caméra est focalisée. Le raccord passe ainsi d'un

1

2

1

plan de tendresse et d'affection entre la mère et le fils à une scène triste, nostalgique, où les hommes se déprécient. À ce moment-là, la musique joue un rôle de « monteur », enchaînant les scènes.

La deuxième séquence suivant cette logique de construction, articulant simultanément la joie et de tristesse, apparaît lors de la fête dans le quartier de la Femme Tatouée. Les plans montrant le peuple en train de danser et de s'amuser sont intercalés par des plans d'Alma prête à être violée, ainsi que d'un moment insolite, voire surréaliste, où un homme donne son oreille à manger à cette dernière. De plus, dans le même quartier, où règnent la joie et la fête, un mendiant handicapé vole un homme battu au sol (1). Jodorowsky passe, fréquemment et naturellement, d'un moment à l'autre, d'un sentiment à l'autre, comme s'il était toujours en train d'exposer, à travers le montage et la chronologie de son récit, les mauvais aspects des situations, et même lorsque celles-ci sont heureuses. Il en va de même pour l'enterrement de l'éléphant, mais dans un mouvement inverse. En effet, pendant le cortège funèbre, les personnages, ainsi que la musique qu'ils jouent, sont tristes et respectueux (2). Mais si tôt après que l'éléphant a été jeté dans une vallée, durant le retour, les personnages sont montrés heureux et la musique est gaie (3). Ainsi, le cinéaste transporte le spectateur d'un moment heureux à un moment triste, de manière soudaine, sans transition. Ces moments peuvent aussi faire penser à l'apparition de la laideur à l'écran, si regardé cette sorte d'insensibilité des personnages.

Dans *La Montagne Sacrée*, le spectateur se trouve face au laid et au malheur, mais ces sentiments se démarquent à travers le traitement ironique de la nature de l'homme dans une séquence, en dépit de ces caractéristiques qui peuvent être relevées par la juxtaposition de plans, voire la chronologie du récit. À titre d'exemple, l'ironie, parfois, ressort du montage entre le son et l'image, notamment lors de la scène à la planète Pluton, où l'espace acoustique est formé par le discours de Lut, sur les manières de rendre la vie de la masse encore plus démunie ; le spectateur voit une table remplie d'aliments et de personnes riches, qui détiennent le pouvoir, mangeant goulûment, tels des animaux affamés. Également, dans *El Topo*, l'ironie dans le récit dégage le sentiment de laideur brisant la beauté qui pourrait exister dans un film dont l'un des thèmes est la vie bourgeoise. En fait, ici, la bourgeoisie est montrée sous son aspect le plus vil, ayant été démasquée ; la bourgeoisie est laide.

Ainsi, concernant la trilogie, tout se passe comme si Jodorowsky jouait avec les masques, à la fois heureux et triste, du théâtre. C'est une sorte de pantomime de rires et de pleures, souvent exagérés. Autrement dit, certaines scènes dégagent une sorte d'animosité, montrant par le montage l'insensibilité des hommes. Il s'agit du travail

1

2

3

4

5

du montage, permettant d'approfondir des réflexions, réalisées dès le scénario, dans la construction de la chronologie du récit.

En fin de compte, en plus des histoires, en quelque sorte, tragiques, le montage est crucial pour dégager la sensation de la laideur, d'inconfort et de malheur. Le kitsch trouvé dans les costumes, les décorations, en somme, dans la matérialisation « concrète » de l'histoire, passe par un voile de saleté, intercalé avec des plans sales et laids, proposant une sorte de kitsch qui n'est pas ni propre, ni beau, tout au moins, qui ne dégage pas de beauté. L'effort du réalisateur pour situer le spectateur dans l'environnement du film et sa pourriture, pour ainsi dire, et pour monter ses histoires de façon à valoriser cette approche dans l'image, ou à exprimer les contradictions, est d'une importance capitale pour la formation de son style et donc, pour la création des images et des sons. Tenir compte du kitsch dans son œuvre, signifie aussi tenir compte de la façon dont il insère des images kitsch dans son récit. Et, par le montage des séquences dans une certaine chronologie, Jodorowsky souligne que ses films n'appartiennent pas au même contexte que les œuvres artistiques kitsch, ou de sociétés bourgeoises du XIXe siècle, dont le but est d'effacer le laid et de vivre dans la beauté.

III.2.3 *Au revoir, catharsis*

À présent, il importe de se concentrer sur une analyse plus spécifique sur le montage technique, responsable de la formation d'impressions et de sens, chez les spectateurs, à partir des divers raccords employés, du rythme de la scène, entre autres. De cette façon, il est possible de relever des réflexions sur les enjeux du dialogue du réalisateur avec la catharsis. Autrement dit, en plus des histoires, d'une certaine façon, fantastiques, ayant une matérialisation esthétique et un jeu d'acteurs permettant le détachement de la réalité pour le spectateur, le montage technique participe au développement d'un jeu avec le maintien de la catharsis.

De nombreux exemples peuvent être trouvés dans la trilogie. Dans la majorité des scènes de combat, la crédibilité du spectateur est mise en question, comme par exemple, dans la scène d'*El Topo* où le protagoniste est tué par la femme en noir, à la fin de la première grande partie du récit. La séquence débute sur un plan d'ensemble de la femme en noir, qui passe sur le pont (1). Le plan est suivi d'une plongée diagonale d'El Topo au dessus du barrage de ce même pont (2). Le troisième plan englobe la femme, en plan d'ensemble, jetant une arme à El Topo (3). À ce moment-là, la rupture de la fluidité génère de l'étrangeté, car, dans le plan suivant, El Topo est déjà au milieu du pont, dans un plan d'ensemble (4). Ensuite, en contre-champ, apparaît le plan poitrine de la femme (5).

6a

6b

7

8

9

10

Dans le plan suivant, celle-ci tire plusieurs fois sur El Topo, qui tombe, mais, il se relève et continue à marcher vers la femme en noir, les bras ouverts (6a, 6b). Puis, la scène se déroule dans un plan rapproché des pieds d'El Topo, nus, en sang (7). Là, la fluidité de la séquence, voire la catharsis, sont à nouveau troublées, car jusqu'à présent, El Topo portait des chaussures. La scène termine sur El Topo recevant une balle de sa femme, Mara, dans le côté. Le cinéaste joue à nouveau avec la crédibilité du spectateur, cette fois-ci à travers le son qui anticipe l'image du tir (8).

Un autre moment de la narration où la scène devient moins crédible est celle de l'église de la ville. Dans un rituel pour manifester leur foi, les croyants font un tour de roulette russe. Tous se sauvent, sauf un enfant. Les plans contigus de la mort brisent la catharsis du spectateur (9, 10). Hormis un style de rythme, ou des contraintes concernant les effets-spéciaux, tout appartient au montage qui agit contre la catharsis.

D'autres formes de jouer avec la catharsis existent à travers les enjeux de la présentation (ou représentation), d'un montage discursif, notamment dans la séquence d'introduction des trois bandits du shérif, réalisée sous la forme de *sketchs* théâtraux. Le son participe à la création d'une ambiance ludique, voire de cirque. Les trois personnages apparaissent dans des scènes déconnectées du temps et de l'espace, agissant sans rapport à la narration, néanmoins, remplies de sémiologies sur le comportement humain. Il s'agit d'une autre façon de rendre (ou de confirmer) irréelle l'esthétique du film, par le montage et la construction du film. C'est-à-dire, de créer une certaine ambiance théâtrale et de cirque, troublant la « vérité cinématographique », à certains moments, se rapprochant du théâtre et se distanciant du cinéma, pris par le langage de ce dernier (dans l'existence des raccords, des changements dans les cadres, etc., n'ayant qu'une prise de vue comme sur un plateau). Finalement, Jodorowsky couronne et explicite les enjeux de la représentation de ses films, brisant complètement la catharsis du spectateur, à la fin de *La Montagne Sacrée*, à travers différentes prises de vue qui cadrent l'équipe de tournage, ainsi que les équipements d'images et de sons, tout en regardant directement à caméra et en proférant un texte bien didactique[48]. Le film finit par une fondue en blanc, suivie du générique, renvoyant, une autre fois, à une illusion et à de l'onirisme, voire au simulacre.

Ainsi, à la fin de *La Montagne Sacrée*, Jodorowsky montre encore plus nettement certaines de ses réflexions existant dans les deux autres œuvres ici analysées. En montrant

48 Dernière parole du maître, à la fin de *La Montagne Sacrée :* « Nous sommes venus chercher le secret de l'immortalité. Pour devenir des dieux. Et nous sommes ici… mortels. Plus humains que jamais. Nous n'avons pas découvert l'immortalité, mais nous avons au moins obtenu la réalité. Nous étions dans un conte de fées, mais nous nous sommes réveillés ! Mais… cette vie est-elle réelle ? Non. Ceci est un film. Élargissez le plan. Nous sommes des images, des rêves, des photographies. Nous ne devons pas rester ici ! Prisonniers ! Nous dissiperons l'illusion. Ceci est maya. Adieu, montagne sacrée. La vraie vie nous attend. »

les coulisses de la scène et en affirmant qu'il s'agit d'un film et qu'il faut s'en sortir pour vivre dans la réalité, il brise, de manière plus puissante qu'auparavant, la catharsis du spectateur. Tout se passe comme si ses films étaient des moyens de démontrer une idée et, que son but n'était pas de créer des histoires crédibles. De même, la rupture de la catharsis peut être pensée par différentes voies chez Jodorowsky. Il la rompt parmi le gore excessif, en proposant des scènes de meurtre quelque peu fictives (par exemple, la Femme Tatouée, poignardée par Fenix). Le cinéaste également joue avec le maintien de la catharsis chez le spectateur pour se rapprocher du surréalisme (meurtre des manifestants par l'armée d'Axon, de la planète Neptune), tout en n'appartenant pas explicitement au genre. Peut-être, en se rapprochant de telles esthétiques, et en se distanciant du réalisme, le réalisateur engage une certaine *représentation* dans un sens large, empreinte d'irréalité.

Pour revenir sur les enjeux du kitsch, il est possible d'affirmer que pour Moles, « l'objet kitsch est tel que le produit, l'acte de consommation. L'objet kitsch n'est pas produit pour être consommé ; c'est, en réalité, sa consommation qui le produit et l'amplifie. Il est donc cathartique, mais au degré le plus bas, de manière libidinale (bien loin de l'interprétation aristotélicienne dans laquelle la catharsis se situe au bout d'un syllogisme).»[49]. Il est possible de comprendre, par là, que le mode de vie kitsch et la « philosophie » kitsch dialoguent avec la catharsis. Jodorowsky place la population de ses films dans un état cathartique, dans une sorte d'aliénation cathartique, de simulacre « ironique ». Cependant, vu que le kitsch dénie la « merde » du monde[50], le simulacre d'un monde kitsch ne peut englober la réalité, qui la possède (la merde).

Autrement dit, si le cinéma kitsch déjoue les simulacres, proposant la mise en abyme du « virtuel », car il filtre la saleté du monde et sauve le monde « vrai »[51], Jodorowsky se rapproche de ce cinéma et, en même temps, s'en éloigne. Le cinéaste lui aussi déjoue les simulacres, en se rapprochant, d'une certaine façon, d'une pensée de Baudrillard. La réalité n'existe pas. Néanmoins, au contraire du type d'opposition à l'existence du simulacre dégagé par le kitsch, en *effaçant* la pourriture du monde, Jodorowsky la *dénonce*. En effet, comme le kitsch, le cinéaste ne fait pas une simulation de la réalité ; il crée des univers et des signes en tant que réalités, donc des simulacres qui seront la base pour la création d'autres simulacres, excluant toute possibilité de réalité, renvoyant ainsi à une vision de simulacre post-moderne de Baudrillard, tout en trahissant

49 GENOD Yves-Noël, « Les excédents du vide » in : BARBÉRIS Isabelle et PECORARI Marie (sous la direction de), *Kitsch et théâtralité – effets et affects*, éd. Universitaires de Dijon, Dijon, 2012, p. 197-198
50 KUNDERA cité par AUBRON Hervé, « Le Kitsch par le fondement », in : *Cahiers du cinéma*, n° 607, Décembre 2005, Paris, p.59
51 AUBRON Hervé, « Le Kitsch par le fondement », in : *Cahiers du cinéma*, n° 607, Décembre 2005, Paris, p.59

la beauté. En fin de compte, la vérité, qu'il exalte, n'est pas liée à la beauté, comme pour la pensée kitsch.

III. 2. 4 *Son monteur et le kitsch*

> *« L'œil n'est pas le seul organe des sens qui puisse engendrer une passion sublime. Les sons exercent une grande influence sur cette passion, comme sur la plupart des autres »*[52].
>
> *« Une sonorité excessive suffit seule pour subjuguer l'âme (...) »*[53].

Il importe de remarquer le poids sonore dans la construction de l'étrangeté du film, dans la liaison des scènes, aussi bien que dans une approche du kitsch. D'abord, pour ce qui est du style, dans *El Topo*, par exemple, le cinéaste fait un mélange de musiques populaires sud-américaines et d'autres, d'inspiration bouddhiste, dans la création de l'espace sonore de ses œuvres[54]. Cette façon d'agir englobe différentes parties du monde par la musique, dans une sorte de mondialisation culturelle, telle que la mondialisation du marché, sans toutefois réduire la valeur artistique du produit. De même, sur son processus créatif, Jodorowsky affirme qu'il a composé la musique d'*El Topo* et de *La Montagne Sacrée*, avec des morceaux de partitions de Bach découpés puis rassemblés de manière aléatoire[55]. Cette façon d'agir relève de la reproduction d'une œuvre ainsi que de la transformation du classique en contemporain. Cette innovation est empreinte d'une touche kitsch, car il s'agit de la reproduction et de la transformation du caractère d'une œuvre. Il est même possible de considérer la création musicale du cinéaste comme étant similaire à un processus dadaïste de création de poèmes. Ce texte a été proposé par le mouvement Panique auquel appartenait Jodorowsky :

« 'Pour faire un poème dadaïste' »

Prenez un journal.

---

52 BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, éd. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2014, p. 160

53 *Ibid.*

54 COILLARD Jean-Paul, *De la cage au grande écran – Entretiens avec Alejandro Jodorowsky et analyse de son univers cinématographique*, op. cit., p. 151.

55 *Ibid.*

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-le dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.

Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. »[56]

En mettant en relation le montage sonore et l'image, il est possible de noter, dans certaines scènes, notamment dans la séquence où El Topo revisite les trois maîtres décédés, la participation du son à une sorte d'entassement synesthésique, à l'étrangeté. L'espace sonore, comportant déjà plusieurs références de bruits d'animaux, comme des abeilles, rencontre des images insolites faites de raccords brusques d'un plan large à un très gros plan, par exemple, ce qui produit de l'étrangeté. De plus, bien que ce ne soit pas de l'entassement aléatoire, tel qu'est le kitsch, dans certaines scènes le spectateur se trouve face à de l'excès et à une grande stimulation à de sens. Cependant, le stimulus reçu ne dégage ni sentiments agréables ni confort, caractéristiques de base du kitsch.

Ainsi, en recherchant profondément le travail du montage dans la trilogie, il est mis en évidence la construction de deux éléments. En premier lieu, la formation de sens, qui entre, d'une certaine façon, inconsciemment chez le spectateur, à travers les successions de plans dans un montage plutôt fluide. Deuxièmement, les impressions construites, telle que l'étrangeté, en raison aussi de la rupture de la catharsis.

Enfin, à partir de la réflexion sur l'appropriation du langage cinématographique par le réalisateur, il est possible de penser qu'il présente ainsi des enjeux ainsi que sa philosophie à travers son histoire. L'usage permet de créer des impressions et d'inciter une attitude dénonciatrice chez le spectateur, ainsi que de suivre un fil narratif conventionnel. Tout se passe comme s'il souvent démontrait en donnait des exemples. Cette façon de construire son langage, dans la capture d'esthétiques se rapprochant du kitsch, libère, paradoxalement, une sorte de distanciation du kitsch, créant des mauvais sentiments et mettant le spectateur mal à l'aise, dans une situation inconfortable. Ainsi, il est possible

56 TENA Jean, « Panique hispanique », in : Les cahiers de la cinémathèque n°30-31, Été-Automne 1980, p. 197

de trouver une sorte de contradiction, de divergence, menant à d'autres méditations.

III. 3 Vers une sublimation du kitsch ?

« Le kitsch reste enfermé dans la catégorie du sensible sans parvenir à celle de l'intelligible. »[57]

Après avoir étudié quelques éléments de l'esthétique de Jodorowsky, il est possible de trouver une contradiction entre certains aspects esthétiques, apparaissant cadrés dans la perspective du kitsch. En regardant les films, une esthétique qui relève du kitsch est constatée mais qui, en même temps, s'en éloigne. Autrement dit, la prise des images et du son, qui sont parfois kitsch, révèle d'autres caractéristiques, plus profondes.

En tant qu'exemple de ces caractéristiques, différenciées du kitsch, la trilogie permet le développement de sensations désagréables, mettant le spectateur dans une sorte de relation avec l'œuvre, où il doit se montrer attentif pour la saisir complètement, pour pouvoir l'interpréter. Mais, en fin de compte, il n'est pas totalement à l'aise. La trilogie n'est pas un art facile à consommer. De plus, à travers les films, le spectateur peut se mettre dans un état de réflexion et de profondeur, en sortant de la superficialité de la « beauté » kitsch et, en permettant, peut-être, une approche avec le sublime.

Ainsi, en pensant l'œuvre et le kitsch à travers des conceptualisations philosophiques, s'ouvre un chemin de pensée.

III. 3. 1 *Le sublime dans le récit*

Le sublime a été théorisé à diverses reprises au cours de l'histoire. Les premières conceptualisations sur le sujet sont attribuées à Longin, au premier siècle, traduit par Boileau en 1674. Puis, sa théorisation a continué avec Edmund Burke en 1757, et, finalement, avec Kant en 1790. Ces trois parcours de pensée sur le sublime sont les plus répandus et acceptés. Parmi les ressemblances et contradictions entre ces trois philosophes, un rapprochement avec l'esthétique de Jodorowsky peut être établi.

En premier lieu, le cinéma de Jodorowsky se rapproche d'une conception antique du sublime, à savoir de Longin, une fois que l'histoire de vie des protagonistes des films a été mise en lumière. Les personnages, notamment dans *La Montagne Sacrée,* arrivent, en raison de leurs parcours spirituel, voire de leur quête, à une exaltation,

57 GENOD Yves-Noël, « Les excédents du vide » in : BARBÉRIS Isabelle et PECORARI Marie (sous la direction de), *Kitsch et théâtralité – effets et affects*, op. cit., p. 197-198

susceptible d'être définie en relation avec le sublime de Longin. Avant de rentrer dans leur démarche spirituelle, guidés par la figure du divin, les huit protagonistes, surtout les sept extraterrestres, vivaient dans une situation cathartique. Ils étaient en effet détenteurs d'une sorte de « contrôle » sur leurs propres vies, où les stimuli quotidiens n'avaient pas le pouvoir d'élever leurs âmes. Partis en quête de spiritualité et d'immortalité, ils aboutissent justement aux sentiments décrits par Longin : « (…) sous l'effet du véritable sublime, notre âme s'élève, et, atteignant de fiers sommets, s'emplit de joie et d'exaltation, comme si elle avait enfanté elle-même ce qu'elle a entendu. »[58]. À la dernière scène, ils se trouvent déjà sur un sommet, symbolisant à l'écran cette élévation, et leurs visages expriment des sentiments contraires à ceux d'avant la quête ; pour la première fois dans le récit, les personnages sourient et leurs visages sont remplis de paix et de joie. Pour Fenix, ce moment d'exaltation et de joie a lieu à la fin du film, au moment où il se libère de sa mère, car, pendant tout le récit, il ne vit que des moments de tristesse. À l'image, le cadrage final aide à la construction de cette notion d'élévation de l'âme, étant en plongée. Même dans *El Topo*, malgré sa fin tragique[59], le protagoniste vit des moments d'exaltation, étant aussi sur un sommet, figuratif et métaphorique, lorsqu'il réussit à percer un trou dans la caverne où habitaient les exclus. En fait, pendant tout son parcours altruiste, El Topo exprime, dans ses actions et dans la brillance, à travers la sérénité de son visage, une sorte de sublime, tel que conceptualisé par Longin. Enfin, il est possible d'apercevoir, dans les œuvres, qu'une fois en contact avec de bonnes valeurs, les personnages expriment à l'écran des masques de joie, de souplesse, c'est-à-dire sublimes.

Plus précisément, Longin propose deux définitions du sublime. Selon la première, « rien n'est grand qu'il soit grand de mépriser. »[60] Cette affirmation exclut le jugement issu d'une position de supériorité. Ainsi, l'homme touché par le sublime s'écarte des fausses valeurs « comme richesses, honneurs, distinctions, tyrannies »[61]. En fait, pour Longin, « l'esprit, qui est la proie du sublime, abandonne toute 'pensée base ou ignoble'. »[62] Par cela, il est possible de penser que Jodorowsky conduit ses protagonistes initiés, en quelque sorte, vers le sublime. Dans ses récits, il construit les parcours des personnages de façon à les faire rompre avec toute idée de supériorité, allant vers l'homogénéité de l'humanité. Il importe aussi de réfléchir au dialogue entre le film et le spectateur, pour

58 LONGIN *Du sublime*, traduit du grec, présenté et annoté par Jackie Pigeaud, éd. Payot & Rivages, Paris, 1993, VII.2, p. 61

59 La tragédie elle-même excitant le sentiment du *sublime*. KANT Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, éd. Libraire Philosophique J. Vrin, Paris, 2008, p. 23.

60 *Ibidem*, VII.1, p. 60

61 *Ibid.*

62 SHERRINGHAM Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, éd. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2003, p. 193

voir l'impact de cette présence du sublime dans l'œuvre, tel que défini par Longin, chez le public, se demandant s'il sort de sa présence chez les personnages jusqu'à atteindre le spectateur.

En suivant l'analyse de la possibilité du sublime présent chez Jodorowsky, en dialogue avec Longin, ce dernier parle, encore dans sa première définition du vrai sublime, de la hauteur de la pensée.[63] Pour lui, « la pensée haute s'entend donc, à la suite de Platon, comme la pensée où se dévoile la perfection de l'être, la pensée de l'intelligible par opposition au sensible »[64]. À travers cette définition, il est possible de réfléchir sur le rapport des films avec le spectateur. En développant ainsi ses films, Jodorowsky dégage, chez le spectateur, cette pensée élevée, ou encore l'attitude de dépasser le sensible (l'apport filmique) et d'arriver à un raisonnement critique. À travers ses récits et la façon dont il les raconte en images et en sons, le cinéaste donne un support à l'imagination du spectateur, facilitant justement ce passage du sensible à l'intelligible. Cela peut être aussi considéré comme un indice de la provocation du sentiment du sublime chez le public.

Dans la deuxième définition du philosophe, il est possible de retrouver une sorte d'affirmation contraire à l'œuvre de Jodorowsky, car le premier aborde l'universalité du sublime comme un sentiment issu d'un plaisir universel. Autrement dit, le sublime, pour lui, a le pouvoir de plaire à tous et constamment, entrant ainsi en correspondance avec la beauté : « (…) le sublime n'est pas autre chose que la beauté, dans la mesure où le plaisir qu'il procure n'est pas défini par opposition au sentiment dont celle-ci est la cause. »[65]. De cette façon, le sublime et la beauté ne sont pas contradictoires, le premier résultant plutôt de l'élévation à la puissance de la beauté. À partir de là, une sorte de contradiction avec les films de Jodorowsky apparaît, car son esthétique – originale et hors-normes, peut trouver des difficultés à intégrer un art qui plaît universellement, justement parce qu'ils demandent un travail considérable de compréhension de la part des spectateurs.

Bien qu'il y ait cette contradiction, d'une certaine façon, le discours de Jodorowsky peut être lié aux cinq conditions de possibilité du discours sublime, énumérées par Longin : la maîtrise de l'élévation de la pensée, la passion violente, la fabrication appropriée des figures, l'expression généreuse et la composition digne et élevée[66], les trois dernières pouvant être rapprochés de la technique ou de l'art. Surcroît, ce discours peut être représentable et avoir une forme, étant la victoire totale de la belle forme et de

63 « Le vrai sublime se déploie dans une double direction : la hauteur de la pensée et la grandeur de la passion » SHERRINGHAM Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, op.cit., p. 195
64 *Ibid*.
65 *Ibid*., p. 196
66 LONGIN, *Du sublime*, op. cit., VIII.1, p. 62

la visibilité supérieure de l'être.[67] En analysant *La Montagne Sacrée*, par exemple, les initiés atteignent cette supériorité de l'être, visible par le spectateur. Ainsi, les hommes eux-mêmes, transformés, sont peut-être la forme représentable du sublime, de la visibilité supérieure de l'être, appartenant à la pensée de Longin.

Néanmoins, pour lui, le sublime ne dégageait aucun sentiment négatif ; ainsi, l'œuvre du cinéaste s'écart de la conceptualisation de Longin, étant plus significatif, car il est possible que certaines scènes ou réflexions, puissent susciter de tels sentiments chez le spectateur. De la même façon, pendant la quête des initiés, dans le processus de transformation, voire de sublimation, ces derniers ont vécu des moments dépourvus de la joie, encore qu'à la fin, le résultat de la quête se rapprochait du sentiment de sublime théorisé par Longin.

Finalement, une troisième distanciation possible de la logique classique du sublime concerne les idées sur la souffrance et le malheur. Jodorowsky insère ces deux sentiments au sein de son œuvre, mais, dans son travail, ces sentiments ne révèlent pas la supériorité d'une grande passion, seulement la supériorité d'une pensée élevée[68], entrant ainsi en désaccord avec la proposition de Longin, où le sublime est un sentiment essentiellement positif. Pour Longin, la souffrance et le malheur sublimes doivent se rattacher aussi à une grande passion. En effet, pour lui, seul de cette façon, le malheur et la souffrance peuvent être considérés sublimes. Ainsi, le cinéaste se distancie d'une pensée du sublime antique, pour s'orienter vers l'approche du sublime de Burke. De plus, les enjeux sur le dégagement de cette sensation chez les spectateurs, sont encore à approfondir.

III. 3. 2 *Le sublime à l'écran*

Influencé par la métaphysique de Descartes, Burke arrive à complètement dissocier le *beau* du *sublime.* La dissociation est issue de l'insertion de la douleur, en plus du plaisir, comme un des fondements de l'expérience sensible subjective. Pour lui, « le plaisir positif et le *delight* constituent l'origine sensible de nos idées esthétiques. La beauté est l'idée qui correspond au plaisir, tandis que le *delight* fonde la possibilité du sublime »[69]. Le *delight* est l'union des deux fondements, plaisir et douleur et, de fait, « la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir. »[70] Dans cette dissociation, Burke propose de séparer les choses claires des choses obscures, le sublime restant l'obscur. Il donne également au sublime un sentiment négatif, caractéristique importante lors d'une réflexion sur l'œuvre de Jodorowsky.

67 SHERRINGHAM Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, op.cit., p. 199
68 *Ibid*., p. 207
69 *Ibid*, p. 202
70 BURKE cité par SHERRINGHAM Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, op.cit., p. 201

Une autre contribution de Burke à la conceptualisation du sublime, cruciale pour cette étude, est la description de l'univers *sensible* appartenant au sublime à travers plusieurs possibilités. À partir de là, les images et les sons produits à l'écran peuvent être inclus dans la réflexion, pensés sous leurs formes dans le film. Par exemple, concernant le son, Burke déclare : « Les modifications du son qui peuvent susciter le sublime sont presque infinies. (…) comme celles d'un animal qui souffre ou court un danger (…) peuvent transmettre de grandes idées »[71]. Comme abordé auparavant dans cette recherche, la sonorité des films de Jodorowsky dégage des grandes idées et une sensation de sublime, justement par l'insertion de bruits, y compris ceux d'animaux, dans l'espace sonore, ainsi que par les grandes modifications de la musique. L'espace sonore de Jodorowsky peut créer de grandes idées chez le spectateur, des associations menant à des conclusions et interprétations, en plus de gêner et d'occasionner de l'étrangeté. Un autre exemple de la pensée du sublime au niveau sensible, voire des illustrations de Burke, existe dans la pensée sur l'infini. L'infini est une source de sublime, vu qu'il a tendance « à remplir l'esprit de cette sorte d'horreur délicieuse », ce qui est pour lui, l'effet le plus authentique et le meilleur critère du sublime. Cette affirmation mène à la réflexion sur l'état d'hallucination de Fenix. Dans sa folie, Fenix est en constante répétition de l'idée de l'existence de sa mère encore vivante, idée qui peut aller à l'infini de son existence.

Un deuxième rapport à la sensation dégagé chez le spectateur est l'association du sublime de Burke avec l'obscurité, car « c'est notre ignorance des choses qui cause notre admiration, et qui surtout excite nos passions [72]». Pour lui, « est sublime ce que nous ne parvenons pas à comprendre. »[73] L'éventuelle incompréhension de l'œuvre du cinéaste, à première vue, car il s'agit d'un art rempli notamment de sémiologies et d'un montage, parfois d'avant-garde, peut dégager cette obscurité de l'ignorance qui cause l'admiration chez le spectateur, voire un sentiment de sublime. En regardant le film, les spectateurs se trouvent à de nombreuses références, dans un mélange de plusieurs démarches religieuses, ésotériques, etc., méconnues pour la plupart. De plus, le type de montage permet au spectateur d'être troublé pendant la narration.

La troisième possibilité d'atteindre le sublime lors d'une séance de cinéma de Jodorowsky, existe par cette sensation négative issue du sublime théorisé par Burke. Même si le spectateur n'éprouve pas le récit empiriquement dans sa vie quotidienne, c'est-à-dire qu'il ne vit pas vraiment l'histoire des personnages, les réflexions dégagées à partir du film, peuvent créer des sentiments négatifs. Les histoires sont, d'une certaine

71 BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, op.cit, p. 162
72 *Ibid.,* p. 110
73 SHERRINGHAM Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, op.cit., p. 206

façon, tragiques (explicitement ou implicitement). Cette autre affirmation renforce la première : « tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger, c'est-à-dire tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du sublime. »[74] Jodorowsky traite plusieurs enjeux qui peuvent exciter la douleur et le danger chez les personnages, qui dépassent l'écran et sont susceptibles d'arriver sous la forme d'*idées* émises par le public, sur leurs sentiments. Il s'agit de sentiments négatifs.

Pour Burke, alors que le *beau* est faible et clair, le *sublime* est fort, obscur et confus. En regardant le film, le spectateur parfois éprouve cette confusion, capable d'être pensée comme la quatrième indication d'un sublime qui sort de l'écran et touche le spectateur. Dans *Santa Sangre*, par exemple, Jodorowsky traite des traumas et des problèmes psychologiques, mais le film lui-même devient une sorte d'énigme psychologique. Autrement dit, dans son langage, le film acquiert le « sens » du thème. Le cinéaste ne fait pas que raconter, il met le spectateur dans le même état que celui du protagoniste, le spectateur trouve alors des difficultés pour savoir ce qui est vrai, ce qui ne lui appartient pas (dans la réalité du film). C'est peut-être la raison pourquoi l'œuvre devient, en quelque sorte, indéchiffrable à première vue, alors éloignée d'un des principes du kitsch : être accessible à tous, et purement de la réjouissance ; de même, de se rapprocher du sublime, dans la mesure où il est fort, obscur et confus, tel que théorisé par Burke.

Comme dernier dialogue entre le sublime de Burke à l'écran et le spectateur, il est possible de relever une idée sur la peur. « Le sublime manifeste la faiblesse physique de l'homme, la petitesse de son pouvoir sur la nature, les limites de sa connaissance sensible. Le *delight* traduit le sentiment de la finitude du sujet sensible et de son imperfection essentielle. »[75] La reconnaissance de cette faiblesse peut produire un sentiment de la peur. Les initiés sont mis, en vue d'atteindre leurs objectifs, face à leurs peurs personnelles, ou encore devant des situations qui peuvent les mettre au courant de leur faiblesse physique, ainsi que de leur petitesse. Le spectateur, étant face à un miroir métaphorique et critique, peut se rapprocher de cette conclusion pour soi-même, reconnaissant sa propre faiblesse.

Bien qu'à travers ces comparaisons, la « sublimation » des personnages du récit, ainsi que leur rapport avec l'influence sur le spectateur, sont plus explicites ; il importe encore de réaliser des rapprochement avec le spectateur et réfléchir sur le dialogue entre le kitsch et le sublime.

---

74 BURKE cité par SHERRINGHAM Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, op.cit., p. 202
75 SHERRINGHAM Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, op.cit., p. 208

III. 3. 3 *Jodorowsky, le chevalier du sublime*

Le troisième grand philosophe à avoir travaillé sur le concept du sublime (ou les sublimes) est Emmanuel Kant. En accord avec Burke, Kant maintient la séparation du beau et du sublime. Contrairement à Burke, Kant sort de l'empirisme et réfléchit au niveau transcendantal sur les deux facultés de l'expérience : le plaisir et la douleur.

Une autre proposition du philosophe existe sur deux aspects distincts du sublime, *mathématique* et *dynamique*, séparés selon les types de grandeur analysée, immobile (absolue) et en mouvement (force, puissance), respectivement. Par rapport à ces questions, certaines séquences de *La Montagne Sacrée* et d'*El Topo* suscitent l'apparition du *sublime mathématique*. Les séquences finales de la quête des huit initiés sont remplies d'images de montagnes. Après les avoir observées de loin, ce qui permet la sensation du sublime, les personnages se promènent sur ces montagnes, ce qui implique aussi des sentiments de péril et de peur. D'abord, ils font de l'escalade sur une énorme montagne, où Isla, épuisée, presque abandonne la quête. Puis, dans des conditions encore plus hostiles, les montagnes étant recouvertes de neige et le vent puissant, rendant la visibilité difficile, un autre initié perd son doigt, congelé. Dans ces séquences, la nature est montrée dans sa toute puissance, dans son pouvoir d'effrayer, rappelant à l'homme sa petitesse. C'est la nature dans sa grandeur absolue, où les personnages ne peuvent se la mesurer à elle par leur imagination, sans pour autant arriver à un résultat. La même sensation est éprouvée par Mara et El Topo et, peut-être aussi par le spectateur, notamment dans deux moments de la narration. Le premier, lors des difficultés vécues par eux dans leur recherche d'éléments qui permettraient de survivre dans le désert ; le second lorsqu'ils sont à la recherche du premier maître. La relation de l'homme avec le désert (la peur, l'impuissance, le danger, entre autres), exprimée par les séquences, est aussi une représentation du sublime mathématique.

Une autre caractéristique de ce type de sublime, chez Kant, est la déception humaine face à « l'impuissance de l'imagination à se représenter une grandeur absolue (…) »[76] ; néanmoins, elle est soulagée car, dans le même temps, cette impuissance « (…) manifeste la capacité de la raison à penser l'infini »[77]. La question de l'infini a aussi été abordée par Burke, dans ses réflexions sur les représentations sensibles du sublime. Pour lui, il était possible de penser à une sorte d'infini psychologique (chez Fenix), plutôt au niveau textuel (du scénario). Quant à Kant et à l'imagination consciente (qui ne relève pas de la folie), il est possible de penser à l'infini dégagé par les images, pouvant se prolonger dans l'imaginaire du spectateur sous une forme illimité. Cette sensation apparaît à l'écran

76 SHERRINGHAM Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, op.cit., p. 214
77 *Ibid*.

particulièrement à deux moments de la narration : la scène de Jésus avec les mannequins (*La Montagne Sacrée*) et le désert en cercles, dans la construction de la poursuite d'El Topo et de Mara par les maîtres. Les images nombreuses images de Jésus, ainsi que celles du désert (accompagnées par une musique continue, enchaînant les plans et construisant la sensation du temps qui passe, voire l'éternité), figurent à l'écran l'idée de l'infini.

En troisième lieu, il importe de réfléchir sur l'insertion du *suprasensible* dans la conceptualisation de Kant, concernant le rapport entre l'homme et le monde. Le suprasensible représente l'infinitude de la sensibilité. Étant donnée que « le sublime est un mode de présentation immédiat et négatif du suprasensible »[78], afin de pouvoir concevoir les mesures de grandeur du sublime, il faut dépasser le sensible. Quand il s'agit de grandeurs sublimes, « l'imagination, illimitée dans sa capacité d'*appréhension successive*, est alors confrontée à la limitation de sa *compréhension simultanée* »[79], suscitant conjointement de la peine et de la joie. Le suprasensible est un champ illimité, mais inaccessible. De cette façon, la réalité suprasensible ne peut jamais être présentée objectivement[80]. Ainsi, le suprasensible est justement le dépassement du sensible, n'arrivant plus à le représenter. D'une certaine façon, les enjeux du suprasensible peuvent mélanger à la fois la pensée scénaristique et celle sur le langage, chez Jodorowsky. D'abord, dans ses thématiques, ce dernier se rapproche du suprasensible pour traiter de thèmes et d'aspects difficiles à présenter ou non représentables par le sensible, tel que l'élévation de l'âme. Le spectateur sort, ainsi, du monde sensible, allant dans son imaginaire et utilisant la profondeur et ses capacités d'appréhension, afin de comprendre les enjeux du film, c'est-à-dire, en vue de le saisir, voire de le représenter, de le mesurer. De la même façon, dans le récit, les personnages agissent dans une sorte « d'attitude » suprasensible, essayant de s'oublier eux-mêmes, ou encore d'oublier les représentations sensibles, pour s'étendre, et se mesurer enfin d'une autre façon. Quoiqu'il en soit, la grandeur du sublime, même dans ces efforts, reste informe, en dehors du sensible. Cependant, dans la scène de *La Montagne Sacrée* où les initiés sont stimulés par le pouvoir chimique d'une fleur, Jodorowsky tente d'exprimer par le sensible (son film) ce qui ne l'est pas. À l'image, le spectateur participe de l'élévation des capacités cognitives et sensibles, ainsi que de l'expansion des réceptivités sensorielles des personnages. En fait, tout se passe comme si Jodorowsky, à travers un « ultra-sensible », tant dans l'expérience des personnages, que dans l'impact chez le spectateur, exprimé par les changements dans la prise de vue et de son, essayait de capturer cette grandeur, impossible de se présenter au monde

78 VAYSSE Jean-Marie, *Le vocabulaire de Kant*, éd. Ellipses, Paris, 2010, p. 106
79 *Ibid*.
80 KANT Emmanuel, *Le jugement esthétique – textes choisis par Florence Khodoss*, éd. Presses Universitaires de France, Paris 2006, p. 116

sensible et de la traduire. À travers un stimulus sensible (la chimie de la fleur), bien que les personnages soient encore plus attachés à l'expérimentation du monde sensible, ils sont amenés, justement à travers cette expérience, à rencontrer des aspects inimaginables appartenant au suprasensible, qui deviennent, en quelque sorte, une *forme*, c'est-à-dire quelque chose de représentable. Autrement dit, le contact avec une « ultra-sensibilité » (le présentable), peut renvoyer l'expérience des personnages à quelque chose de plus profond, en eux, et leur communication avec le monde sensible, tout en leur permettant de créer des représentations personnelles du suprasensible. Les initiés de *La Montagne Sacrée* ont atteint, en quelque sorte, le suprasensible.

En quatrième lieu, il importe de remarquer le transfert établi par Kant, de la recherche du sublime et de sa définition, partant du dehors, pour aller vers l'intérieur, afin de valoriser l'expérience et le jugement. Le sentiment du *sublime* vient de l'homme, il n'est pas *dans* la nature. Autrement dit, le vrai sublime représente le conflit interne au sujet, qui oppose l'imagination à la raison[81]. De même, pour lui, le sublime se rencontre moins dans les ouvrages de l'art que dans ceux de la nature, tout en restant un produit interne à l'homme, n'appartenant pas au spectacle du dehors, celui-ci étant un stimulus. Ainsi, le surgissement du sentiment du sublime reste totalement subjectif, bien que certaines approches ont la possibilité d'interpréter l'œuvre de Jodorowsky comme rapproché du sublime.

Finalement, il y a deux perspectives dans lesquelles l'art peut s'engager : le sublime et la beauté. En ce qui concerne l'art, Kant ne sépare pas le sublime du beau, c'est-à-dire, qu'il n'y a pas d'art purement sublime pour lui : « la présentation du sublime, pour autant qu'elle appartienne aux beaux-arts, peut aussi s'unir avec la beauté (…) »[82]. Il se peut que Jodorowsky ne sorte pas de cette pensée, proposant dans la trilogie une division, pour ainsi dire, unie, évoquant le beau, bien évidemment à travers la présence du kitsch dans son œuvre, mais, dans un langage se rapprochant du sublime.

En fin de compte, il est évident que les personnages ont vécu une sorte de sublimation à travers leur évolution spirituelle, surtout parce qu'ils étaient très attachés au monde sensible, aux fausses valeurs. De même, le spectateur peut éprouver de la profondeur et apprendre, vu qu'il s'agit d'un art à assimiler, d'un art difficile. Grâce à la valorisation de la profondeur en dépit de la superficialité qui existe dans la beauté kitsch, le spectateur peut se rapprocher des sentiments du sublime. Autrement dit, il a

81 SHERRINGHAM Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, op.cit., p. 211
82 KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, éd. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1993, § 52, p. 228

la possibilité d'aller plus loin dans son gain cognitif, une fois en contact avec l'art de Jodorowsky. Déjà, dans le contact sensible (avec la matérialité du film), il peut parfois avoir besoin de réfléchir pour mieux comprendre les espaces du film et ses références. Dans un deuxième temps, il peut tirer des leçons qui l'aideront dans sa propre évolution personnelle, qui le guideront vers les bonnes valeurs, la noblesse, le respect, l'amitié, voire la solidarité, tous étant des attitudes inspirant le sentiment sublime.

III. 3. 4 *Le kitsch et le sublime : un dialogue est-ce possible?*

Concernant le kitsch et la possibilité d'un rapprochement avec le sublime, le dialogue existe dans la contradiction. Le sublime « met fin (…) au statut inférieur de l'art imitation. »[83]. En d'autres termes, le kitsch, étant, à la base, un art de l'imitation, ne peut faire ressortir le sublime.

En revanche, « dans le beau, rien de plus pénible qu'un art laborieux (…) »[84]. Par cette affirmation, le dialogue entre le kitsch et le beau devient palpable, en dépit de l'éventuelle présence du sublime dans le kitsch, vu qu'il s'agit d'un art facile, accessible.

Les analyses proposées dans ce chapitre arrivent à des résultats, paradoxalement, ouvrant sur enquêtes, sur les différentes formes que peut prendre le sublime au cinéma, soit dans l'univers scénaristique, soit dans la matérialisation du film (dans le sensible), ou encore à travers la spécificité du cinéma. La présence du kitsch au cinéma peut être pensée de la même façon. Concernant Jodorowsky, sa trilogie semble comporter des divergences entre le kitsch et le sublime. Il est possible d'avancer que, en « sublimant » son film, *a priori* contenant une esthétique qui dialogue avec le kitsch, le cinéaste arrive ainsi à faire de l'art.

De cela, une autre réflexion apparaît, sur la façon dont le cinéma, et seulement le cinéma, peut s'approprier différentes esthétiques, voire conceptualisations de l'art, parfois opposées, en créant d'autres possibilités pour l'univers artistique.

---

83 LONGIN cité par SHERRINGHAM Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, op.cit., p. 197

84 KANT Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, éd. Libraire Philosophique J. Vrin, Paris, 2008, p. 23

CONCLUSION

« Il y a une goutte de kitsch dans tout art. »[85]

« Toute beauté est liberté de conscience (...) Je veux faire un cinéma qui produit mutation dans le spectateur. » [86]

Il importe d'abord de s'appuyer sur une maxime du kitsch, de nos jours. Sur une vision globale, le kitsch, tel qu'il se présente au monde, n'a pas encore été dissocié de l'idée du bonheur, du plaisir et de l'art de bien vivre dans le *Gemütlichkeit*[87], que ce soit au premier ou au second degré.

Autrement dit, le kitsch jusqu'au degré auquel il est pensé aujourd'hui, possède cette caractéristique de se distancier des aspects qui peuvent dégager des sentiments négatifs, ou encore de la profondeur, de la réflexion. Le kitsch, dans les deux cas, en tant qu'empreinte et stimulus, reste à la superficie, étant synonyme de souplesse, de sérénité, de beau, de plaisir désintéressé. Finalement, c'est le kitsch du bonheur, d'un bonheur matérialiste. « Sur son nom il y a assentiment presque général : c'est le bonheur, selon la masse et selon l'élite, qui supposent que bien vivre et réussir sont synonymes de vie heureuse »[88] ; en d'autres termes, l'homme consomme « pour être heureux et, surtout, pour ressentir des émotions aliénantes »[89]. Le kitsch se fortifie alors, allant à l'envers du vide, vers la culture de l'entassement des produits, et, Jodorowsky propose justement cette marche vers le vide.

Cependant, toute cette beauté du kitsch cache sa puissance aliénante, fortement critiquée par certains artistes et philosophes, qui réfléchissent sur le côté négatif d'un art et d'une esthétique, qui nient l'existence de toute négativité, notamment celle qu'elle-même peut dégager. Pour Kundera, par exemple, « (…) la merde « figurée », elle n'est l'autre que le kitsch lui-même, lisier de sentimentaliste grâce auquel nous nous voilons la face »[90]. Greenberg réfléchit, aussi à niveau politique, sur le conditionnement occasionné par le kitsch. Par exemple, selon lui, « encourager le kitsch n'est qu'un des moyens bon marché employés par les régimes totalitaires pour se concilier leurs sujets. Puisqu'ils ne

85 BROCH Hermann cité par MOLES Abraham, *La psychologie du Kitsch – l'art du bonheur*, op.cit., p. 6
86 Entretien de Jodorowsky trouvé dans le DVD 2 de la collection de *Santa Sangre*, sous le titre de « *Le cinéma culte de Jodorowsky* », timecode : 26'30''
87 Le *Gemütlichkeit* représente tout ce qui est lié au confort de l'âme et du cœur ; l'intimité agréable et affectueuse ; la vertu de se sentir à l'aise, « cosyness ». *Ibidem*. p. 84
88 ARISTOTE (EM, I, IV, § 2 ; XII, § 8) cité par MOLES, *Ibidem*, p. 20
89 SNYDER Patrick, PELLETIER Martine (sous la direction de), *Ceci n'est pas le bonheur*, éd. Fides, Québec, 2009, p. 15
90 AUBRON Hervé, « Le Kitsch par le fondement », in : Cahiers du Cinéma n°617, Paris, Décembre 2005, p. 59

peuvent pas relever le niveau culturel des masses – même s'ils le voulaient – sinon en s'ouvrant au socialisme international, ces régimes [en Allemagne, en Italie et en Russie, en 1988] entreprennent de flatter les masses en abaissant l'ensemble de la culture à leur niveau ». Ainsi, le kitsch et son pouvoir s'élargissent à un autre niveau. Le kitsch marche ainsi lui-même vers la représentation du mauvais. Il ne renvoie à rien de plus profonde. De cette façon, la stimulation d'un mode de vie kitsch maintient, d'une certaine manière, la grande masse sous contrôle, éloignée d'une émancipation nécessaire. Concernant la philosophie esthétique, le kitsch peut être signe de mauvais, pour subvertir le sens du beau. Le kitsch associe le beau au bien et non au vrai, excluant ainsi les possibilités d'existence du beau en dehors du bien. Pour le kitsch, le bien existe en premier lieu, pour des raisons douteuses aussi.

Il apparaît ainsi le cinéma, unique dans ses capacités, et Alejandro Jodorowsky, explorant de telles capacités au-delà des limites. Le cinéma naît dans cette ambiance de l'ascension au pouvoir de la bourgeoisie, et déjà, il représente l'art de la masse, en quelque sorte ; c'est-à-dire que le cinéma a déjà un rapport avec le kitsch. Toutefois, des réflexions faites par Jodorowsky, dans sa trilogie, s'orientent vers une conception négative du kitsch et ses malaises, se rapprochant ainsi des regards qui portent, par exemple, Greenberg et Kundera sur le sujet, cette fois, dans le cinéma. Jodorowsky explore ces questions avec ses propres armes, sa propre cinématographie.

Par cette étude, notamment au Chapitre 2, il a été possible de penser l'approche entre la trilogie du cinéaste et le kitsch, par rapport à la matérialité, ou encore à son imaginaire rendu *sensible*. Le Mexique, les influences du Tarot, du cirque, les couleurs et brillances choisies, contribuent à cette approche. Également, au niveau thématique du récit, le kitsch, notamment son mode de vie, surgit déjà dans la négation et dans une critique de tels comportements, à travers l'ironie, notamment. Il y a la proposition, justement, de se débarrasser de ce monde pour évoluer dans l'âme. Ainsi, par les thèmes, le kitsch commence à être interrogé, dans l'œuvre du cinéaste. Finalement, la spécificité du cinéma, explorée au troisième chapitre de cette recherche, permet de penser le kitsch dans la trilogie d'une autre façon, pouvant être opposée.

En regardant les œuvres, il est possible de s'interroger sur la façon dont les sensations dégagées, lors de la séance des films, sont éloignées du bonheur kitsch, car, d'une certaine manière, la matérialité des images (dans les décors, costumes, etc.), relèvent du registre kitsch, ou encore, comment des thématiques profondes, écrites sous forme de récits, quand même tragiques, peuvent cohabiter avec l'esthétique kitsch.

Bien que son esthétique dans la création du monde sensible dialogue avec le kitsch, tout se passe comme si, dans certaines scènes, il l'utilisait comme critique. Par exemple, quand le kitsch est excessif à l'image, notamment dans la caractérisation des planètes, Jodorowsky remplit le récit d'ironies, par cette excessivité et cette extravagance. Dans ses films, le kitsch est troublé, recevant une critique à travers sa propre esthétique, en

plus d'être vu à travers son aspect négatif, orienté vers une certaine profondeur. Ainsi, donner de la profondeur, de la grandeur immesurable, accompagnée d'un sentiment de peur ou d'exaltation sont des caractères du sentiment sublime. Il s'agit, en quelque sorte, d'une sublimation du kitsch par les codes cinématographiques ; c'est-à-dire que le kitsch, travaillé par le cinéma, peut voir ses caractères changer.

De même, l'esthétique du cinéaste aussi, peut se rapprocher de la laideur. Il y a, malgré tout, des images en mouvements et sons antonymes du bonheur et de la beauté, notamment, le sang, les cris, la haine, etc. La description de la laideur, réalisée par le prince de la Pallagonia trouvée dans Goethe[91], ont des ressemblances avec les folies trouvées dans la trilogie. Il peut être aussi une détermination secondaire, mineure du sublime, sous la forme terrible et atroce ; ainsi, le laid peut-être peut ressembler au *sublime-terrible* de Kant[92]. De plus, le *sublime-terrible*, dépourvu de naturel, représente le fantastique, ce dernier existant, d'une certaine façon, à l'œuvre du cinéaste.

Par ces contradictions, il est possible de s'interroger sur l'esthétique du cinéaste, ainsi que sur la place du kitsch dans ses films et dans le monde. En partant de ces contrepoints, résultant une nouvelle manière de capturer le kitsch dans l'art, grâce au langage du cinéma, une autre forme de kitsch apparaît : le kitsch est alors revisité. Ainsi, l'art peut vivre un kitsch qui s'oriente vers un autre statut, voire à son troisième degré.

La trilogie part du kitsch au premier degré, dans les objets, couleurs, images sur scène, l'atmosphère et les produits du tourisme, à savoir, dans le monde sensible exprimé à l'écran. Ensuite, est proposé le kitsch au deuxième degré, car Jodorowsky travaille artistiquement l'esthétique de son film, réalisant de l'art dans la matérialisation de son imaginaire, tout en dialoguant encore avec le kitsch. De nombreux exemples confirment ce rapprochement : le Tarot, le cirque, l'église de Sainte Lírio, la ville d'un contraste bourgeois d'*El Topo*, le quartier festif de la Femme Tatouée, des couleurs, des brillances, des planètes d'un kitsch intergalactique, entre autres. Finalement, la trilogie arrive à la transformation du kitsch à travers le langage cinématographique, dans la prise de tout cet univers d'une atmosphère kitsch, évoquant ainsi d'autres sensations, appréhensions, compréhensions et niveaux de réflexions. Autrement dit, *Santa Sangre,* par exemple, même avec une kitschisation du monde sensible à l'image, « fait partie de ce cycle de fables cruelles, de ce cinéma de rites à la conquête de la vérité intérieure »[93].

Ce sont le cinéma et l'originalité de Jodorowsky qui permettent de nouvelles formes d'envisager une esthétique, ou encore pour que cette esthétique existe. Pour être un art qui permet le travail avec le temps, l'espace, le mouvement, la synesthésie, soit un art de possibilités presque infinies, le cinéma permet des transformations. De plus, en

91 GOETHE (Œuvres 28, p. 111 - 119) cité par ROSENKRANZ Karl, *Esthétique du laid*, éd. Les éditions Circé, Belval, 2004, p. 72

92 ROSENKRANZ Karl, *Esthétique du laid*, op. cit, p. 76

93 HENTCHEL Kaziz, « Alejandro Jodorowsky », in : XXVIIIe Festival International du Film de la Rochelle, 23 Juin à 3 Juillet 2000, Impression : Imprimerie Frazier, Paris, 2000, p. 73

tant que cinéma de Jodorowsky, homme-panique[94] qui « tente de tout affirmer »[95], fait cohabiter des concepts contradictoires dans la trilogie.

Ainsi, le kitsch a voyagé dans les mains talentueuses d'un cinéaste qui n'est pas satisfait du monde sensible. Pour lui, il faut aller au-delà, élargir : « À l'époque que j'ai fait ce cinéma [*Santa Sangre*], je voulais que le cinéma ait le même effet que le LSD (…) je voulais qu'un spectateur reçoit le choc, que le film rentre dans son inconscient ; et qu'il fait tomber des murs ; et que l'esprit est censé se libérer ; et que le spectateur sort mieux adapté au mystère qu'on est, pour ne pas tomber aux pièges de notre société qui fonctionne avec la terreur. »[96] Par l'originalité et l'audace du cinéaste, le kitsch se trouve sous une forme originale, étant ainsi retravaillé à un autre degré. De cette façon, peut-être, le monde des arts se trouve face à un kitsch au *troisième degré* : de la profondeur, lié davantage au sublime en dépit de demeurer dans la beauté superficielle.

En fin de compte, dans ces contradictions et proximités, l'hypothèse d'un nouveau kitsch apparaît. Le kitsch revisité, chez Jodorowsky, peut être élevé à son troisième degré, car il conserve un rapprochement avec sa présentation au monde sensible, mais, en proposant d'autres effets, d'autres résultats, qui ne relèvent pas du registre du bonheur. En effet, la réflexion critique sur le kitsch, entreprise par le langage cinématographique, permet le surgissement du kitsch du malheur, c'est-à-dire, de la laideur, de la lourdeur, du sublime, provoquant des réflexions et des sensations pénibles chez le spectateur, ainsi que l'effacement du sentiment du bonheur. De plus, cette critique a dévoilé le malheur existant au kitsch au premier, ou au deuxième degré, comme s'il était une sorte d'instrument des forces du mal qui cherchent à éloigner les hommes du bien, du « vrai », tel qu'une sorcière de Macbeth.

Pour conclure sur cette introspection sur le travail de Jodorowsky, il est possible de relever le pouvoir de la spécificité du cinéma, en sa capacité de réfléchir sur des esthétiques de sa propre façon, de les subvertir, de les modifier, de les penser sous une autre forme. Ainsi, si la trilogie s'interroge sur les limites du cinéma, elle ouvre également la voie à une nouvelle forme d'envisager le kitsch et ses effets dans le monde.

---

94 En référence au Mouvement Panique proposé par Fernando Arrabal, Jodorowsky, entre autres, dans les années 60.

95 TENA Jean, « Panique hispanique », in : *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 30 – 31, Été – Automne, 1980, Paris, p.60

96 Entretien de Jodorowsky trouvé dans le DVD 2 de la collection de *Santa Sangre*, sous le titre de « *Le cinéma culte de Jodorowsky* », timecode : 26'10''

FICHE TECHNIQUE[97]

Corpus Principal

Titre : El Topo. **Réalisation :** Alejandro Jodorowsky. **Assistant réalisateur :** José Luis Gonzales de Leone. **Scénario :** Alejandro Jodorowsky. **Chef-opérateur de prise de vues :** Rafael Corkidi. **Musique :** Alejandro Jodorowsky, orchestrations de Nacho Mendez. **Montage :** Lilia Lupercio. **Producteur exécutif :** Roberto Viskin. **Producteur :** Producciones Pánicas. **Producteurs associés :** Mauricio Moishe et Saul Rosemberg, Juan Lopez Moctezuma. **Année de production :** 1971. **Durée :** 120 min. **Format :** 35mm, couleur. **Pays :** Mexique.

Titre : La Montagne sacrée (d'après *Le Mont Analogue* de René Daumal). **Réalisation, adaptation et scénario :** Alejandro Jodorowsky. **Chef-opérateur de prise de vues :** Rafael Corkidi. **Musique :** Alejandro Jodorowsky, Don Cherry, Ronald Frangipane. **Montage :** Federico Landeros. **Costumes :** Alejandro Jodorowsky. **Producteur :** Allen Klein pour Abkco Films Inc. **Année de production :** 1973. **Durée :** 114 min. **Format :** 35mm, couleur. **Pays :** Mexique.

Titre : Santa Sangre. **Réalisation et scénario :** Alejandro Jodorowsky. **Adaptation :** Roberto Leoni et Claudio Argento. **Chef-opérateur de prise de vues :** Daniele Mannuzi. **Mise en scène des ballets :** Alejandro Luna. **Musique :** Simon Boswell. **Effets spéciaux :** Marcelino Pacheco. **Maquillage :** Lamberto Marini. **Costumes :** Tolita Figueroa. **Montage :** Mauro Bonanni. **Producteurs exécutifs :** Angelo Iacono et René Cardone Jr. **Producteur :** Claudio Argento. Produzioni Intersound. **Année de production :** 1989. **Durée :** 125 min. **Format :** 35 mm, couleur. **Pays :** Italie. Mexique.

Corpus Secondaire

Titre : La cravate. **Mise en scène :** Alejandro Jodorowsky, Ruth Michelly, Saul Gilbert. **Musique :** Edgar Bischoff. **Année de production :** 1955. **Durée :** 20 min. Couleur. **Pays :** France.

Titre : Fando et Lis (Basé sur la pièce homonyme de Fernando Arrabal). **Réalisation :** Alejandro Jodorowsky. **Adaptation :** Alejandro Jodorowsky. **Dialogues et textes :**

97 COILLARD Jean-Paul, *De la cage au grande écran – Entretiens avec Alejandro Jodorowsky et analyse de son univers cinématographique*, op. cit., 2009, p. 343 - 349

Alejandro Jodorowsky et Fernando Arrabal. **Chef-opérateur de prise de vues :** Antonio Reynosa et Rafael Corkidi. **Musique :** Pepe Avila, Hector Morely. **Percussions :** Mario Lozua. Éditeur : Fernando Suarez. **Montage :** Carlos Savage. **Producteurs exécutifs :** Mauricio Moishe et Samuel Goldenberg. **Producteurs :** Roberto Viskin et Juan Lopes Moctezuma. Producciones Panic. **Année de production :** 1968. **Durée :** 96 min. **Format :** 35mm, noir et blanc. **Pays :** Mexique.

Titre : Tusk (d'après *Poo Lorn l'éléphant* de Reginald Campbell, publié aux éditions Hachette). **Réalisation :** Alejandro Jodorowsky. **Assistants réalisateurs :** François Mimet, et, entre autres, Éric Rochat Junior. **Adaptation et nouveaux personnages :** Jeffrey O'Kelly, Nick Niciphor. **Scénario définitif :** Alejandro Jodorowsky. **Chef-opérateur de prise de vues :** Jean-Jacques Flori. **Musique :** Jean-Claude Petit (album *French connection*), Richard Weiss (album *Dédicace*), Guy Skornik, Martin St.-Pierre et chants traditionnels. **Dessins :** André Michelangeli. **Montage :** Jean-Philippe Berger. **Directeur de production :** Roger Fleytoux. **Montage Sonore :** Laurent Quaglio. **Scripte :** Margot Catala. **Ingénieur du son :** Raymond Adam. **Bruitage :** Gil Bast. **Mixage :** Alex Pront. **Maquillage :** Florence Fouquier. **Costumes :** Claude Challe. **Décors :** Bijon Das Gupta. **Producteur exécutif :** Jean-Jacques Fourgeaud. **Producteur :** Éric Rochat pour Yang Films / Films 21. **Producteur associé :** Silvio Tabet. **Année de production :** 1979. **Durée :** 112 min. Couleur. **Pays :** France.

Titre : Le Voleur d'arc-en-ciel. **Réalisation :** Alejandro Jodorowsky. **Musique :** Jean Musy, extraits d'opéras (*Le Ring*, etc.) et chansons (Édith Piaf). **Costumes :** Barbara Kidd. **Producteurs :** Robert Taicher, Vincent Winter, Alexander Salkind et Pierre Splenger. **Année de production :** 1996. **Durée :** 87min. Couleur. **Pays :** Allemagne. Angleterre. Pologne.

FILMOGRAPHIE

Corpus Principal

El topo, Alejandro Jodorowsky, couleur, 1970
Santa Sangre, Alejandro Jodorowsky, couleur, 1973
La Montagne Sacrée, Alejandro Jodorowsky, couleur, 1989

Corpus Secondaire

Fictions
La cravate, Alejandro Jodorowsky, couleur, 1955
Fando et Lis, Alejandro Jodorowsky, couleur, 1968
Tusk, Alejandro Jodorowsky, couleur, 1979
Le voleur de l'arc en ciel, Alejandro Jodorowsky, couleur, 1996
La danse de la réalité, Alejandro Jodorowsky, couleur, 2013

Documentaire
Andy Warhol, Kim Evans. 77 min, couleur, 1987

BIBLIOGRAPHIE

Conceptualisation du Kitsch

Ouvrages

ATZENHOFFER Régine, *Écrire l'amour kitsch*, éd. Peter Labg, Berne, 2005

AUGER Emily E, *Tarot and Other Meditation Decks* : *History, Theory, Aesthetics, Typology*, éd. Macfarland, Jefferson, 2004

ARRAULT Valérie, *L'empire du Kitsch*, éd. Klincksieck, Paris, 2010

BARTHES Roland, *Mythologies* [1957], éd. du Seuil, Paris, 1970

CARTERET Jean, *Le Tarot comme langage, suivi de Figures Géométriques et Numérologie*, éd. L'Originel, Paris, 1988

COLENO Nadine, Étoiles, éd. du Regard, Paris, 2012

DORFLES Gillo, *Le kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût* [1968], traduction française P. Alexandre, éd. Complexe, Bruxelles, 1978

DUVIGNAUD Jean, *B.-K. Baroque et Kitsch – Imaginaires de rupture*, éd. Actes Sud, Arles, 1997

GENIN Christophe, *Kitsch dans l'âme,* éd. Libraire Philosophique J. Vrin, Paris, 2010

GREENBERG Clement, « Avant-garde et Kitsch » [1939], in : Art et Culture. *Essais critiques*, traduction française A. Hindry, éd. Macula, Paris, 1988

KUNDERA Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, éd. Gallimard, Paris, 1990

LEMARDELEY Marie-Christine et TOPIA André (sous la direction de), *L'empreinte des choses*, éd. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007

MOLES Abraham, *La psychologie du Kitsch – l'art du bonheur*, éd. Denoël/Gonthier, Paris, 1971

OLALQUIAGA Céleste, *Royaume de l'artifice – l'*émergence du kitsch au XIXe siècle, éd. Fages, Lyon, 2008

PAWEK Karl, « Le kitsch chrétien » in : DORFLES Gillo, *Le kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût* [1968], traduction française P. Alexandre, éd. Complexe, Bruxelles, 1978,

SNYDER Patrick, PELLETIER Martine (sous la direction de), *Ceci n'est pas le bonheur*, éd. Fides, Québec, 2009.

TOMBER Valentin, *Le mat itinérant ; L'amour et ses symboles ; Une méditation chrétienne sur le tarot*, éd. Kairos, Koerich, 2007

VARDERI Alejandro, *Severo Sarduy y Pedro Almodovar – del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*, éd. Pliegos, Madrid, 1996

WILHEM Daniel, *Querelle du kitsch*, éd. Furor, Genève, 2014

Périodiques

AUBRON Hervé, « Le Kitsch par le fondement », in : Cahiers du Cinéma n°617, Paris, Décembre 2005
DAGEN Philippe, « Dr. Jeff et Mr. Koons », in : Revue M Le Magazine du Monde, Paris, 22 Novembre 2014
DEBAILLEUX Henri-François, « Jeff Koons, faiseur d'icônes » in : Revue l'œil n°674, Paris, Décembre 2014

Alejandro Jodorowsky

Ouvrages

BLANQUIÈRE-ROUMETTE Monique et GILLE Bernard, *Films des Amériques Latines*, éd. du Temps, Paris, 2001
CHANAN Michael (direction et introduction), *Chilean Cinema*, éd. British Films Institute, Londres, 1976
COBB Ben, *Anarchy and Alchemy – The Films of Alejandro Jodorowsky*, éd. Creation Books, Angleterre, 2007
COILLARD Jean-Paul, *De la cage au grande écran – Entretiens avec Alejandro Jodorowsky et analyse de son univers cinématographique*, éd. K-ïnite, Paris, 2009
FARCET Gilles, *La tricherie sacrée – Entretiens avec Alejandro Jodorowsky*, éd. Dervy- Livres, Paris, 1989
FIRESTONE Ross (sous la direction de), *El Topo – A book of the film by Alexandro Jodorowsky*, éd. Douglas/Links, New York, 1971
SALVADOR Antxon, *Le cinéma espagnol - 250 films incontournables de la cinématographie hispanique et latino-américaine, du cinéma sonore à nos jours*, éd. Gremese, Rome, 2011
WEISS Peter, *Cinéma d'avant-garde*, éd. L'Arche, Paris, 1989

Périodiques

ARRABAL Fernando, « Alexandrito », in : XIXe Festival International du Film Fantastique d'Avoriaz, 12 au 20 Janvier 1991
ASSAYAS Olivier, « SPFX News ou situation du cinéma de science-fiction envisagé en tant que secteur de pointe », in : Cahiers du Cinéma n°317, Novembre 1980, p. 22
HENTCHEL Kaziz, « Alejandro Jodorowsky », in : XXVIIIe Festival International du Film de la Rochelle, 23 Juin à 3 Juillet 2000, Impression : Imprimerie Frazier, Paris, 2000

LAJARTE Tristan de, « Santa Sangre », in : Cahiers du Cinéma n°466, Avril 1993
SIMON Jean-Paul, « El Topo », in : Cahiers du Cinéma n°264, Février 1976
TENA Jean, « Panique hispanique », in : Les cahiers de la cinémathèque n°30-31, Été-Automne 1980

Conceptualisations philosophiques

Ouvrages

ADORNO Theodor W, *Théorie esthétique* [1970], traduction française M. Jimenez, éd. Klincksieck, Paris, 1974
BROCH Hermann, « Le mal dans le système des valeurs de l'art » [1933], in : *Création littéraire et connaissance* [1955], traduction française A. Kohn (1966), éd. Gallimard, Paris, coll. « tel », 1985
BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, éd. Galilée, Paris, 1981
BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, éd. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2014
CHATEAU Dominique, « Goût », in : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, sous la direction de Jacques MORIZOT et Roger POUIVET, éd. Armand Colin, Paris, 2007
CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, éd. Seghers, Paris, 1974
ECO Umberto (sous la direction de), *Histoire de la Beauté*, traduit de l'italien pour Myriem Bouzaher ; traduit du latin et du grec pour François Rosso, éd. Flammarion, Paris, 2010
HEGEL Georg Wilhem Friedrich, Introduction à *l'Esthétique* (1835), trad. C. Bernard, éd. Le livre de poche, Paris, 1997
HUME David, *Essais esthétiques*, éd. Champs Flammarion, Paris, 2000
JAUSS Hans-Robert, « Petite apologie de l'expérience esthétique » in : *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, éd. Gallimard, Paris, 1978
KANT Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, éd. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1994
Critique de la faculté de juger, trad. A. Philonenko, éd. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1993
Observations sur le sentiment du beau et du sublime, éd. Libraire Philosophique J. Vrin, Paris, 2008
KOLNAI Aurel, *Le dégoût* [1929], éd. Agalma, Paris, 1977
LEBRUN-CORDIER Pascal, « Kitsch », in : *Dictionnaire d'esthétique et de*

philosophie de l'art, sous la direction de Jacques MORIZOT et Roger POUIVET, éd. Armand Colin, Paris, 2007
LONTRADE Agnès, *Le plaisir esthétique – Naissance d'une notion*, éd. L'Harmattan, Paris, 2004
« Plaisir », in : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, sous la direction de Jacques MORIZOT et Roger POUIVET, éd. Armand Colin, Paris, 2007
LONGIN, *Du sublime*, traduit du grec, présenté et annoté par Jackie Pigeaud, éd. Payot & Rivages, Paris, 1993
MONTEIL Pierre, *Beau et Laid. Contribution à une étude historique du vocabulaire esthétique en latin*, éd. Klincksieck, Paris, 1964
NOVITZ David, « L'anesthétique de l'émotion », in : *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, éd. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2005
POLIN Raymond, « Rien n'est beau que le laid… ou presque », in : Revue d'esthétique, t. XIX, 1966
ROSENKRANZ Karl, *Esthétique du laid*, éd. Les éditions Circé, Belval, 2004
SAINT-GIRONS Baldine, « Introduction », in : *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Edmund BURKE, éd. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2014
SCHIFFER Daniel Salvatore, *Du beau au sublime dans l'art – esquisse d'une métaesthétique*, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 2012
SCHILLER Friedrich Von, *Du Sublime*, éd. Sulliver, Arles, 2005
SHERRINGHAM Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, éd. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2003
SIROIS Katherine, « Laid », in : *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, sous la direction de Jacques MORIZOT et Roger POUIVET, éd. Armand Colin, Paris, 2007
STOLNITZ Jerome, « L'attitude esthétique », in : *Philosophie analytique et esthétique*, textes traduits et présentés par Danielle LORIES, sous la direction de Marc JIMENEZ, éd. Klincksieck, Paris, 2004
WATERS John, *Shock value : A tasteful book about bad taste*, éd. Dell, New York, 1981

Généralités

Ouvrages

ARISTOTE, *De l'âme*, trad. et présentation Richard Bodéüs, éd. Flammarion, Paris, 1993
ARMSTRON BAIRD Jr. Joseph, *The Churches of Mexico – 1530 - 1810*, éd. University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1962
BARBÉ-COQUELIN DE LISLE Geneviève, *Siècles d'Or de l'architecture hispanique*

– *de l'Espagne au Nouveau Monde : l'empire de Charles Quint*, éd. Atlantica, Biarritz, 2001

GREENBERG Jeff, PYSZCZYNSKI Tom, SOLOMON Sheldon, ROSENBLATT Abram, VEEDER Mitchell, KIRKLAND Shari, LYON Deborah, «Evidence for terror management II : The effects of mortality salience on reactions to those who threaten or bolster the cultural worldview», in : *Journal of Personality and Social Psychology* sous la direction d'Eliot R. Smith, Jeffry A. Simpson et Laura A. King, vol. 58 (2), Février 1990

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION 4

CHAPITRE I
UNE SOCIÉTÉ *KITSCHIFIÉE*

I.1 La trilogie et la vie en communauté 10
I.1.1 L'hiérarchisation colonisatrice 10
I.1.2 Je m'aime ou je t'aime bourgeoisie – La vanité 13
I.1.3 Les micro cosmos de l'Univers – La réalité déguisée 17
I.2 Le dénuder 20
I.2.1 Le détachement absolu 23
I.2.2 Les Maîtres 24
I.3 Jésus *kitschifié* 26
I.3.1 Le coq chanteur 27
I.3.2 Jésus humain 28
I.3.3 Les plusieurs faces du même 29
I.3.4 Le coq a chanté – La critique envers le mode de vie kitsch 31

CHAPITRE II
D'UN UNIVERS À L'AUTRE : MATÉRIALISATION DES FORMES ET UNIVERS DU KITSCH

II.1 L'univers réel : Le Mexique, l'Amérique Latine - Le kitsch débordant 35
II.2 L'univers créé : La spatialisation kitsch de l'imaginaire 38
II.2.1 La plasticité du film – *Santa* kitsch 38
II.2.2 Les tons pastels de la violence bourgeoise 45
II.2.3 Les planètes *kitschifiées* – le romantisme extraterrestre 47
II.3 Les empreintes d'un parcours de vie 49
II.3.1 Le cirque 49
II.3.2 Le Tarot 50

CHAPITRE III
LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE ET JODOROWSKY : INDICES D'UN KITSCH AU TROISIÈME DEGRÉ?

III.1 L'œil-caméra 57
III.1.1 Le regard sur l'ensemble 57
III.1.2 Plongée 90° – Le sens caché 58
III.1.3 La fluidité critique – Regarder l'espace 61

III.1.4 *Zoom* ou l'externalisation de l'être 62
III.1.5 Profondeur de champ – Aller au-delà 64
III.2 Le montage sacré 66
III.2.1 Casse-tête Jodorowskien – Fragments d'un ensemble 67
III.2.2 La laideur apparaît 68
III.2.3 Au revoir, catharsis 70
III.2.4 Son monteur et le kitsch 73
III.3 Vers une sublimation du kitsch ? 75
III.3.1 Le sublime dans le récit 75
III.3.2 Le sublime à l'écran 78
III.3.3 Jodorowsky, le chevalier du sublime 81
III.3.4 Kitsch et sublime : un dialogue est-ce possible? 84

CONCLUSION 85

FICHE TECHNIQUE 89

FILMOGRAPHIE 90

BIBLIOGRAPHIE 92