



HAL
open science

Une interprétation nietzschéenne du film *Post Tenebras Lux* de Carlos Reygadas

Paloma de La Garza Jaime

► **To cite this version:**

Paloma de La Garza Jaime. Une interprétation nietzschéenne du film *Post Tenebras Lux* de Carlos Reygadas. *Art et histoire de l'art*. 2020. dumas-03159674

HAL Id: dumas-03159674

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03159674>

Submitted on 4 Mar 2021

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

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



Université Paul Valéry Montpellier 3

Mémoire de Master 1 Arts du Spectacle

Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles



Une Interprétation nietzschéenne du film *Post Tenebras*

Lux de Carlos Reygadas

Présenté par Paloma De la Garza Jaime

N° Etudiant : 21404259

sous la direction de Vincent Deville

Année universitaire 2019-2020.

« Je, soussignée Paloma De la Garza Jaime, déclare avoir rédigé ce travail sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Fait à Montpellier le 04/05/2010

Paloma De la Garza Jaime

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire Vincent Deville,
pour avoir accepté de diriger mon mémoire
et de m'avoir aidé tout au long de sa préparation.

Je remercie de plus Anna Healey, Fabrice Dormeau,
Rodrigo Varela et Romain Colléaux pour ses lectures attentives et ses corrections,
ainsi que Yoann Hervey pour ses conseils.

Je remercie cordialement Carlos Reygadas pour avoir pris le temps
de dialoguer avec moi au sujet de mon mémoire.

Je remercie ma mère, Cecilia Jaime †

Sommaire

I. Carlos Reygadas, l'idéal du philosophe nietzschéen ?	13
1. Esquisses du philosophe nietzschéen	13
2. Commotion des codes esthétiques dans Post Tenebras Lux	15
3. Pour une altération logique des structures narratives	20
4. La transgression des valeurs morales chez Carlos Reygadas	25
II. À la recherche de la volonté de puissance dans Post Tenebras Lux	34
1. Introduction à la volonté de puissance	34
2. Vers un naturalisme de type nietzschéen	40
3. Une mésinterprétation de la volonté de puissance	45
4. Le verre biseauté : une volonté interprétative?	52
III. L'événement de l'éternel retour dans la diégèse de Post Tenebras Lux.....	60
1. Exposition de la doctrine de l'éternel retour	60
2. Une hypothèse reygadienne de l'éternel retour	65
3. La transgression des forces et la condition de la mort de Juan	71
4. De l'amor fati à la libération de la pensée	76
Conclusion.....	84
Filmographie.....	89
Bibliographie.....	90
Annexe I	93

« J'ai toujours préféré interroger et essayer les chemins eux-mêmes.
Essayer et interroger, ce fût là ma démarche (...)
car le chemin n'existe pas.¹ »

– Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

¹ NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), Le livre de poche, Gallimard, 1947, p. 225-226.

Introduction

Comme le titre du mémoire le laisse sous-entendre, cette étude essaiera de faire une analyse philosophique de l'œuvre du réalisateur Carlos Reygadas. Par conséquent, nous voudrions d'abord dégager l'intérêt d'aborder le cinéma sous un angle philosophique. Ce qui est désormais une évidence est que dès l'apparition de la photographie et ultérieurement du cinéma, de nombreuses réflexions sur le temps, la perception et la représentation ont surgi. Dès Walter Benjamin et son étude sur l'aura des images, en passant par Henri Bergson et l'illusion du mouvement, jusqu'à la pensée sur le cinéma de Gilles Deleuze, nous constatons que le rapport à l'image impose des problématiques. Sous cet angle *cinéphilosophique*, une des questions les plus récurrentes est celle de l'essence du cinéma. Jean-François Mattéi, dans l'introduction de *Cinéma et Philosophie*, fait le constat suivant : « En supposant que le cinéma possède une « essence », comme l'affirmait Deleuze dans *Cinéma 2. L'image-temps*, (...) celle-ci ne se révélerait que dans "la pensée, rien d'autre que la pensée et son fonctionnement"². » L'auteur cherche ainsi à lier l'ontologie du cinéma avec l'essence de la pensée. Mais, qu'est-ce que la pensée ? Descartes la définissait par toutes les activités physiques dans son ensemble. Aussi bien, les exemples de pensée que Descartes aime à rappeler sont-ils tous des actes : concevoir, affirmer, vouloir, imaginer, sentir. Ce sont certainement les mêmes actions que nous trouvons dans les *histoires* cinématographiques. Mattéi remarque aussi que « "les concepts du cinéma ne sont pas donnés dans le cinéma", précisément parce qu'ils sont construits par la philosophie, il faudrait reconnaître que toute interrogation sur le cinéma renvoie d'elle-même aux questionnements philosophiques du *réel*³. » Nous constatons donc que le cinéma et la philosophie sont extrêmement liés entre eux parce qu'ils partagent le même *sujet d'étude* : le monde, l'existence. De plus, nous trouvons qu'une relecture philosophique des œuvres filmiques peut légitimer les images cinématographiques en les observant telle une réalité *per se*, comme une possibilité du réel parmi d'autres. C'est sous cette perspective d'interrogation et de revalorisation des images que ce mémoire essaiera de faire une relecture nietzschéenne du film du réalisateur mexicain Carlos Reygadas, *Post Tenebras Lux*.

Carlos Reygadas Castillo est un réalisateur, scénariste et producteur mexicain, né le 10 octobre 1971 à Mexico. Avant de devenir réalisateur, Carlos Reygadas fut diplômé de l'Escuela Libre

² DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, cité par MATTÉI Jean-François « Cinéma et philosophie », *Critique*, vol. 1 n° 692-693, 2005, p. 102.

³ MATTÉI Jean-François, « Cinéma et philosophie », *op. cit.*, p. 102.

de Derecho en tant qu'avocat en droit international ; profession qu'il a exercé pendant quelques années. Cependant, à un moment de sa jeunesse il découvrira le cinéma d'Andrei Tarkovsky, qui le fascinera, et décidera de se consacrer entièrement à la cinématographie. En 1998, il commence à tourner ses premiers courts métrages en Belgique. À son retour au Mexique, il fonde sa propre société de production, *NoDream Cinema*, en 2000. Ultérieurement, il réunira une équipe de techniciens et d'artistes débutants pour réaliser son premier long métrage, *Japón*, en 2002, qui sera présenté au Festival international du film de Rotterdam. Reygadas est aujourd'hui l'un des réalisateurs mexicains les plus reconnus et primés. Sa carrière, brève mais notable, comporte les films *Japon* (2002), *Batalla en el Cielo* (2005), *Luz silenciosa* (2007), *Post Tenebras Lux* (2012) et *Nuestro Tiempo* (2018).

Les films de Carlos Reygadas sont caractérisés par leurs longs plans et leur rythme calme, – très probablement inspirés de l'esthétique de Tarkovsky – ainsi que par l'utilisation d'acteurs non professionnels. Une autre des caractéristiques de Reygadas est qu'il intègre des personnes qu'il connaît et qui font généralement partie de son quotidien, pour jouer les rôles de ses films. Le chauffeur de *Batalla en el Cielo*, par exemple, est son chauffeur dans la vraie vie et ce sont ses fils qui jouent les enfants dans *Post Tenebras Lux* et qui réapparaîtront quelques années après dans *Nuestro Tiempo*. D'ailleurs, ce dernier film se présente presque comme un « portrait de famille », étant donné que toute la famille Reygadas y interprète un rôle. Nous constatons que le cinéma de Reygadas cherche une « authenticité » de la part de ses acteurs et dans sa narration ; c'est la sincérité qui déborde de ses plans, de ses histoires, de ses personnages. Dans le cas de son dernier film, *Luz silenciosa*, tous les personnages à l'écran sont des Mennonites authentiques et tous les dialogues sont en plautdietsch ou en allemand sous mennonite.

Nous voulons remarquer que Carlos Reygadas, un peu plus jeune que la triade d'Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón et Guillermo Del Toro, a décidé de prendre un chemin différent du leur et de rester dans le cinéma d'art. Dès son premier film il redéfinit la direction du cinéma mexicain et ouvre une porte vers un cinéma plus expérimental et polémique, qui cherche à offrir aux réalisateurs mexicains plus de liberté créatorielle.

Pour ce mémoire nous avons choisi d'analyser seulement le quatrième film de Reygadas, *Post Tenebras Lux*, pour trois raisons : il est certainement le plus expérimental dans ses moyens techniques, il est très polémique dans son propos et aussi parce qu'il fut extrêmement critiqué à sa sortie au festival de Cannes en 2012 ; tel le montre la critique publié dans *Le Monde* :

« Tout aura été fait pour préserver la virginité de *Post Tenebras Lux* (...), et en même temps préparer le goût du public, fût-il trié sur le volet, à la gifle qui lui revient de plein droit. (...) S'il suffisait d'en

sortir sonné, on conclurait à la totale réussite du film. Le problème est qu'un abîme de perplexité émousse cet effet de sidération, quoi qu'il en coûte de l'avouer à un admirateur du cinéma de Reygadas, qui s'est imposé dès son premier film, *Japon* (2002), comme un artiste exceptionnel.⁴ »

Or, il est toujours intéressant de défendre un sujet sur lequel des préjugés existent. Ainsi, *Post Tenebras Lux* se présente tel un film riche en interprétations que nous pouvons faire dialoguer facilement : sa narration non linéaire, onirique et antichronologique nous invite à faire des interprétations très diverses dont aucune semble être, à proprement parler, plus juste qu'une autre.

« *Il n'est bon festival sans scandale* ⁵. »

En effet, face à *Post Tenebras Lux*, il n'est pas anodin de se demander plusieurs fois de quoi traite le film. De façon simplifiée, l'œuvre de Reygadas dépeint, au moins en apparence, la quotidienneté d'une famille riche qui habite à côté d'un petit village pauvre. Il montre la relation ambiguë entre le père de famille Juan et sa femme Natalia, et expose en parallèle deux mondes radicalement opposés : celui de la « petite bourgeoisie » mexicaine, contrasté par le mode de vie des villageois de Tepoztlán. Pourtant, en parallèle de ce fil conducteur, différentes histoires émergent : une réunion des alcooliques anonymes, un démon fluorescent, un Repas de Noël, un coucher de soleil à la plage, un match de rugby, une fête de village, deux hommes qui jouent aux échecs, et, le Styx... ? De plus, dans ce flux labyrinthique d'histoires hétérogènes le spectateur ne peut pas s'empêcher de se demander : est-ce que les séquences prennent place dans le présent, dans le passé ? Ou, était-ce le futur ? À première vue, il semblerait que le film se déroule d'après le point de vue de Juan. Cependant, l'alternance non chronologique des histoires nous fera comprendre a posteriori que la caméra demeure indépendante vis-à-vis du personnage. C'est justement cette liberté de la caméra qui nous promènera dans l'intimité des autres personnages et qui nous fera voyager dans les lisières de la nature. Effectivement, résumer l'intrigue de *Post Tenebras Lux* s'avère compliqué du fait que le film échappe aux résumés, qui seront réducteurs de la complexité d'une histoire qui n'a pas vraiment de « protagoniste ». Même si Juan, sa famille et son entourage sont le point central autour duquel l'histoire évolue, nous croyons que le sujet tacite du film s'articule plutôt autour de la réflexion et du *flux* de la vie, qui n'a justement pas d'« acteur principal », et que Juan, tout comme les *sujets* qui viennent « compléter » son existence, ne sont qu'un moyen pour Reygadas d'atteindre son objectif.

⁴ MANDELBAUM Jacques, « “Post Tenebras Lux” : dans le dédale infernal de Carlos Reygadas », *Le Monde*, 08/05/2012, mis à jour le 13/04/2013, en ligne : https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2012/05/08/post-tenebras-lux_1695598_766360.html, consulté le 20/12/2019.

⁵ BAZIN André

Nous sommes assurément face à un film non linéaire, en apparence « *irrationnel* » –comme le remarque le critique Jacques Mandelbaum, précédemment cité –, qui, en dépeignant une nature obscure et fluctuante de l’homme, chercherait à interroger le *naturel*⁶ de la vie. En effet, ce caractère primitif et naturel est renforcé par l’utilisation d’une focale qui déforme les éléments dans le cadre et qui plonge le film dans une sorte d’*onirisme primaire*. Avec *Post Tenebras Lux*, Reygadas revient pour libérer son imagination puissante et dynamique en nous offrant un film qui ressemble aussi bien à un documentaire qu’à un rêve. Sur ce, si nous avons l’impression que le film de Reygadas fut impopulaire vis-à-vis du public c’est parce qu’il reste un film très difficile d’accès. Il n’est pas évident pour le spectateur de comprendre ce qu’il est en train de voir, et de faire des connexions entre les séquences demande un travail conscient d’interprétation. Ce que nous ne sommes plus forcément habitués à faire quand nous regardons un film. C’est justement cette difficulté pour accéder à l’œuvre de Reygadas qui nous a fait penser à Nietzsche en première instance. Car, Nietzsche aussi semble vouloir compliquer son écriture pour « choisir » d’emblée ses lecteurs. Nietzsche soutient d’ailleurs que ce sont ses œuvres qui emploient pour la première fois « un langage qui prépare une série de possibilités nouvelles. (...), il se produit un phénomène extrêmement simple : on n’entend rien de ce qui dit l’auteur et l’on a l’illusion de croire que là où l’on n’entend rien il n’y a rien...⁷ » Est-ce possible que Reygadas ait utilisé dans son film la même démarche ? Cette citation nous fait penser à la façon dont le public a appréhendé le film de Reygadas ; public qui, se sentant déstabilisé par des codes peu communs de la cinématographie, croit que dans *Post Tenebras Lux*, « il n’y a rien ».

« Le cinéma de Reygadas serait-il donc si abstrait, si inaccessible que cela pour justifier un tel rejet ? Faux : c’est au contraire un cinéma libre et sans mode d’emploi, qui n’emprunte aucun sentier balisé, qui rejette tout conformisme rassurant, qui déclenche des réactions aussi contrastées que possible⁸ ».

Ainsi, d’après ce commentaire de Guillaume Gas, Carlos Reygadas apparaît tel un cinéaste qui souhaite renouveler le cinéma en essayant les chemins possibles que la cinématographie lui offre. C’est par son esprit inventif, par les thèmes qu’il traite et le point de vue différent qu’il donne sur

⁶ Ici : def. philo. de Naturel : ce qui est dans, appartient à la nature; qui n’est pas le produit d’une pratique humaine., CNRTL, en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/naturel>

⁷ NIETZSCHE Friedrich, *Ecce Homo* (1888), Paris, Gonthier, 1909, trad. Henri Albert, p.70, « Pourquoi j’écris des si bons livres ».

⁸ GAS Guillaume, « Post Tenebras Lux », *Courte-focale*, 25/03/2013, en ligne sur : <http://www.courte-focale.fr/cinema/critiques/post-tenebras-lux/> , consulté le 20/11/2019

ces sujets, que nous avons décidé de rapprocher sa *philosophie* de celle du philosophe allemand Friedrich Nietzsche ; le grand *immoraliste* de son époque. D'ailleurs, il semblerait que nous puissions dire du cinéma de Reygadas ce que Nietzsche exprime à propos de ses œuvres : « S'il y a des gens pour qui cet écrit est incompréhensible et dont il heurte les oreilles, la faute, me semble-t-il, ne m'en est pas nécessairement imputable. (...) ils ne sont en effet pas faciles d'accès.⁹ » Mais qui est alors Friedrich Nietzsche et en quoi consiste sa pensée ? si tant est qu'elle puisse être résumée facilement.

Friedrich Wilhelm Nietzsche naît à Röcken, Prusse, le 15 octobre 1844, dans une famille pastorale luthérienne et meurt le 25 août 1900 à Weimar, Allemagne. Issu d'une famille évangéliste, le jeune Nietzsche était destiné à être pasteur comme son père. Cependant, il perd son père très jeune et, avec lui, sa foi. Placé sous l'autorité de sa mère, sa grand-mère paternelle et ses deux tantes, il recevra une éducation austère et ascétique. En 1864, il s'inscrit en théologie à l'université de Bonn pour étudier la philologie, mais pour Nietzsche la philosophie universitaire est ennuyeuse, approximative, assujettissante. Il partira poursuivre ses études à l'université de Leipzig, où sa lecture de Schopenhauer (*Le Monde comme volonté et comme représentation*, 1818) va constituer les prémices de sa vocation philosophique. Il rencontrera Wagner à la même époque et cette rencontre sera décisive dans l'élaboration de sa philosophie ; elle inspire d'ailleurs son premier ouvrage : *La Naissance de la Tragédie*, paru en 1872, qui se présente comme la première contribution à la critique de Socrate. En 1878, Nietzsche publie *Humain, trop humain* : livre qui annonce l'avènement des esprits libres et marque la rupture avec la volonté morale de Schopenhauer. En 1879, son état de santé l'oblige à quitter ses fonctions de professeur. Nietzsche commence une vie errante mais productive entre Sils-Maria, Nice, Menton et plusieurs villes italiennes. C'est lors d'une promenade sur les bords du lac de Silva-Plana, en 1881, que la révélation de l'éternel retour s'impose à lui et inaugure une période de création accrue ; les livres s'enchaînent : paraît en 1881, *Aurore*, ouvrage qui dépeint une pensée sur les préjugés moraux, suivi du *Gai Savoir* (quatre premiers livres jusqu'en 1882) et d'*Ainsi parlait Zarathoustra* (première et deuxième partie en 1883, troisième partie en 1884, quatrième en 1885). La cinquième partie du *Gai Savoir* paraît en 1886, tout comme *Par delà bien et le mal*, ouvrage qui inaugure le combat contre l'oppression de l'Église chrétienne. *La Généalogie de la morale* (1887) poursuit le travail entamé depuis le Zarathoustra. En 1888, *Le Crépuscule des idoles* prend pour cible la raison, de Socrate à Kant. La même année il publie *L'Antéchrist*, où il continue l'analyse sur la place du christianisme dans l'histoire de la genèse des valeurs occidentales. Cependant, la pensée du philosophe se trouve fragmentée à cette époque car ses crises d'angoisse se pro-

⁹ NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale* (1887), Paris, Le Livre de Poche, 2000, trad. Patrick Wotling, p.60, §7, « Préface ».

duisent de plus en plus souvent et l'auteur s'approche de la folie, décochant des pensées moins cohérentes. Ainsi, son dernier ouvrage précédant sa fragilité psychologique en 1888, *Ecce Homo*, retracera le parcours de sa vie, sa genèse et sa pensée¹⁰.

En effet, l'oeuvre du philosophe se donne pour fin de sonder la santé de toute civilisation en pointant du doigt la religion, la morale, la politique, la culture, l'art. Le monde était jusqu'alors considéré comme un tout ordonné, régi par un principe unique, rationaliste (Spinoza, Hegel, Kant, etc.). Or, pour le philosophe allemand le monde est un ensemble de forces, de volontés de puissances, « impossible à soumettre à un principe unitaire et immuable¹¹ ». Un trait caractéristique de l'écriture de Nietzsche est qu'il utilise l'aphorisme et la fragmentation du discours afin de retrouver une parole instinctive. Et, justement, c'est dans sa *forme* d'écriture que nous trouvons un deuxième lien avec le cinéma de Reygadas. Patrick Wotling, dans son introduction à l'ouvrage de Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, dira que « l'épuisant tourbillon aphoristique (...) n'a de cesse de recouvrir et de déplacer les repères, et rend particulièrement malaisée la récapitulation synthétique des conclusions et positions de Nietzsche.¹² » Nous soutenons que nous voyons dans le cinéma de Reygadas une sorte d'écriture aphoristique. Il semblerait que les séquences *disloquées* du film cherchent aussi le retour vers une parole instinctive, tels les aphorismes nietzschéens. Ces séquences « indépendantes » et anachroniques déplacent tout de même les repères, et rendent aussi malaisée la récapitulation synthétique de la totalité du film. Effectivement, à la fin de *Post Tenebras Lux* il s'avère compliqué pour le spectateur de verbaliser ce qu'il vient de regarder. De plus, chaque séquence du film peut être analysée soit individuellement, soit dans la totalité d'une pensée « homogène » ; ce qui est également le cas pour les aphorismes nietzschéens. En outre, c'est aussi la précision que Nietzsche fait, sur comment nous devrions analyser ses aphorismes, qui nous encourage à faire un lien avec les séquences de Reygadas. Le philosophe dira qu'un « aphorisme frappé et coulé comme il convient n'est pas encore "déchiffré" du fait qu'il est lu ; tout au contraire, c'est alors que doit commencer son *interprétation*, laquelle requiert un art de l'interprétation.¹³ » Ainsi, c'est par l'art de l'interprétation que nous essayerons de déchiffrer le film de Reygadas, en étant accompagnés sur notre chemin par la philosophie de Nietzsche.

¹⁰ cf. FERCAK Claire, « Friedrich Nietzsche : Biographie », *l'Internaute*, 17/02/2013, en ligne : <http://salon-litteraire.-linternaute.com/fr/friedrich-nietzsche/content/1822123-friedrich-nietzsche-biographie>

¹¹ *Ibid.*

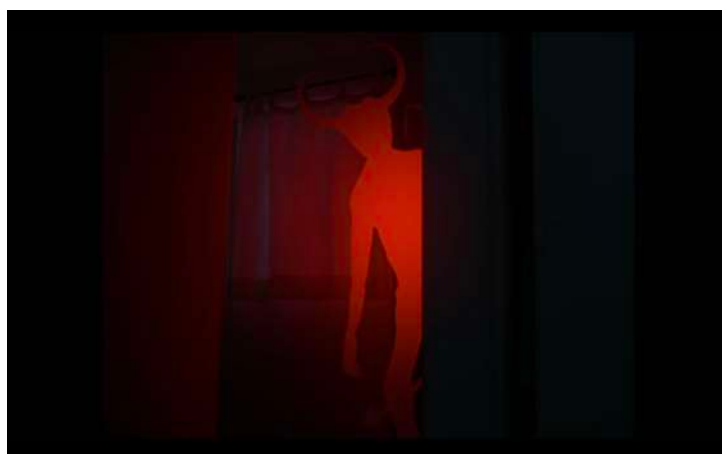
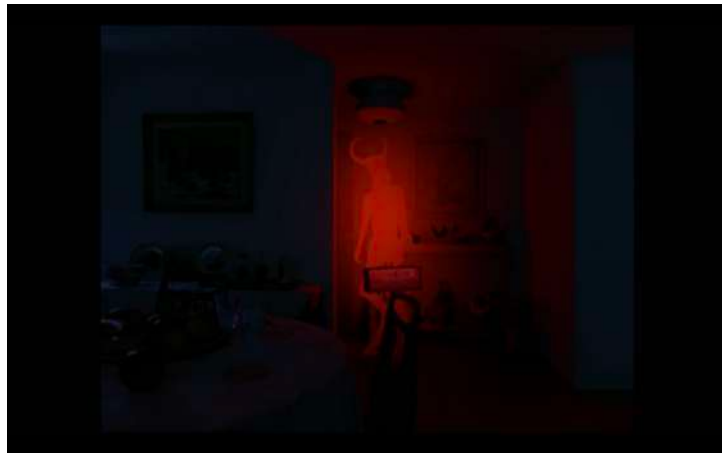
¹² NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale*, *op. cit.*, « Introduction », par Patrick Wotling, p. 8.

¹³ NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale*, *op. cit.*, §7, « Préface », p.61.

« Il est vrai que pour pratiquer ainsi la lecture comme art, il faut avant tout une chose que de nos jours on a précisément désapprise du mieux qu'on a pu (...), une chose pour laquelle il faut presque être vache et en tout cas pas "homme moderne" : *la rumination...*¹⁴ » Et nous avons ruminé ! En effet, la première inspiration pour notre relecture nietzschéenne de l'œuvre de Reygadas fut que nous avons vu dans les séquences de *Post Tenebras Lux*, des *aphorismes en images* :

« Et si un jour ou une nuit, un démon se glissait furtivement dans ta solitaire solitude et te disait "cette vie, telle que tu la vis et l'a vécue, il te faudra la vivre encore une fois et encore d'innombrables fois; et elle ne comportera rien de nouveau, au contraire, chaque douleur et chaque plaisir et chaque pensée et soupir (...) et tout suivant la même succession et le même enchaînement"¹⁵ ».

Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, §341



¹⁴ *Ibid.*, §7, « Préface », p.61.

¹⁵ NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir* (1882), Paris, Flammarion, 2007, trad. Patrick Wotling, §341, p.279.

« Il est vrai qu'il pourrait y avoir un monde métaphysique ; la possibilité absolue s'en peut à peine contester. **Nous regardons toutes choses avec la tête d'un homme et ne saurions couper cette tête. Cependant la question reste toujours de dire ce qui existerait encore du monde si on l'avait néanmoins coupée**¹⁶. »

Friedrich Nietzsche, *Humain Trop Humain*, §9



Nous voulons rappeler que l'objectif de ce mémoire n'est pas d'analyser en détail toute la philosophie nietzschéenne car cela serait hors de propos et sans intérêt pour notre sujet. À cet égard, nous n'allons pas traiter une oeuvre en particulier de Nietzsche, étant donné que les arguments du philosophe se poursuivent et se complètent entre ses ouvrages. Ce mémoire envisage plutôt d'approfondir certains des concepts nietzschéens et de les faire rayonner dans le film de *Post Tenebras Lux*. Le rapport entre un réalisateur mexicain du XXe et XXIe siècle et un philosophe allemand de

¹⁶ NIETZSCHE Friedrich, *Humain, Trop Humain* (1878), Paris, Hachette Littérature, 2008, §9, « Des choses premières et dernières », p.17.

la fin du XIXe siècle est pertinent, parce que la philosophie de Nietzsche reste une philosophie qui transcende son époque. Les constructions morales que Nietzsche remettait en question sont toujours au coeur de nos sociétés et il s'avère intéressant de se demander : est-ce qu'aujourd'hui nous les remettons plus en question ? Sommes-nous en réalité plus libres, mais surtout plus critiques et clairvoyants, qu'à l'époque de Nietzsche ? En tant que sociétés ? En tant qu'individus ?

Avec *Post Tenebras Lux*, Reygadas vient *re-interroger* les codes sociaux et cinématographiques et reprend, probablement sans avoir eu à le chercher, un regard nietzschéen sur l'existence. Avec sa forme atypique et sa narration complexe, le film de Reygadas remet en question la façon de présenter et représenter le « réel » au cinéma, et offre au spectateur un point de départ pour la libération d'une rationalité trop contraignante. Oserons nous dire que « les grands esprit pensent de la même manière » ? Pour avancer un exemple, Reygadas se demande pourquoi certains spectateurs critiquèrent la violence animale dans *Post Tenebras Lux*, sans dire un mot contre la violence inter-humaine que le film dépeint. Peut être parce qu'aujourd'hui la maltraitance humaine à l'écran ne choque plus personne ? Elle est, d'ailleurs, un code admis et recherché ! Cependant, dans le contexte actuel où la défense des droits des animaux est prépondérante, le spectateur se sent plus agressé par des images qui montrent un chien battu, que par celles qui décrivent un homme qui enivre son neveu de neuf ans. Avec cet argument nous voulons seulement signaler que notre regard est contrôlé par ce que la société établit comme bon ou mauvais, comme juste ou injuste, acceptable ou inacceptable. Ainsi, nous avons l'impression que Reygadas essaie, tout comme Friedrich Nietzsche, de questionner la valeur des valeurs.

De ce fait, nous nous demanderons : en quoi le film *Post Tenebras Lux*, et son réalisateur Carlos Reygadas, rejoignent une conception nietzschéenne du monde ?

Pour répondre à notre problématique, nous allons traiter tout d'abord le concept du *philosophe* nietzschéen, ensuite celui de la volonté de puissance, pour conclure notre analyse avec la doctrine de l'éternel retour. En effet, notre travail se structure de la façon suivante : partir des liens les plus évidents entre Reygadas et Nietzsche, pour plonger petit à petit dans une argumentation plus complexe et recherchée. Pour cela, nous commencerons par dégager la façon dont Reygadas fait *parler* son film, reflet des *idées* que le philosophe nietzschéen professe. Une fois la ressemblance Reygadas-Nietzsche éclaircie, le lien conceptuel entre les *formes filmiques* du réalisateur et les pensées du philosophe sera plus évident à faire. Dans notre deuxième axe, la volonté de puissance viendra élucider le titre *Post Tenebras Lux*, et nous fera rentrer d'emblée dans une pensée philosophique du film. Ainsi, notre quête vers la lumière, problématique qui semble être dégagée par le titre,

sera enrichie en rapport avec la volonté de puissance. Finalement, le défi de l'éternel retour nous servira à faire la synthèse des thèmes que nous avons dégagés. Il nous permettra de faire une lecture « rétroactive » de l'œuvre, et *illuminera* certains des aspects formels du film en nous dévoilant le lien caché entre les séquences « disloquées », *aphoristiques*, mises en scène par le réalisateur. Évidemment, chacun de ces concepts fera appel à d'autres notions que nous essayerons aussi de contextualiser et de définir de façon brève et concise.

Pour mener au mieux notre intention de faire dialoguer l'oeuvre de Reygadas et la philosophie de Nietzsche – et réussir davantage notre analyse philosophique du film –, nous nous sommes appuyée, en plus des écrits de Nietzsche et des entretiens avec Carlos Reygadas, sur deux ouvrages qui nous ont servi à appréhender la philosophie de Friedrich Nietzsche : le *Dictionnaire Nietzsche*¹⁷, de Céline Denat et Patrick Wotling, et du livre de Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*¹⁸. Nous voulons aussi dire que toutes les images qui apparaissent dans ce mémoire appartiennent au film *Post Tenebras Lux*.

Avant de nous lancer dans le développement, nous voudrions suggérer une piste de lecture : notre mémoire est né d'une intuition visuelle – les aphorismes en image – qui s'est prolongée dans une analyse approfondie, fondée par des constats théoriques et esthétiques. La piste que nous avons suivie pour mener à bout notre démarche fut celle de l'interprétation nietzschéenne. Pour Nietzsche, il n'y a pas de vérité générale ou absolue, sinon une infinité de possibilités, accordées à leur tour à un nombre infini d'interprétations possibles. Bien sûr, il y a des interprétations plus justes que d'autres, elles sont déterminées par l'accroissement ou l'affaiblissement de la volonté de puissance. Cependant, il ne faut pas avoir peur de faire des interprétations erronées, sinon craindre de ne pas en faire du tout, ce qui affaiblirait certainement la volonté de puissance. La connaissance doit être libre et risquée. Seul celui qui ose regarder autrement pourra réussir à regarder autrement. Avec la vérité absolue anéantie, « l'horizon nous semble enfin redevenu libre (...) toutes les entreprises risquées de l'homme de connaissance sont de nouveau permises¹⁹. »

¹⁷ DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2013

¹⁸ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Normandie, Presse Universitaire de France, 1962

¹⁹ NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir* (1882), Paris, Flammarion, 2007, §343, p.283

I. Carlos Reygadas, l'idéal du *philosophe nietzschéen* ?

1. Esquisses du *philosophe nietzschéen*

Afin de dégager correctement les liens Reygadas-Nietzsche, nous allons faire avant le développement de chaque axe, une brève introduction au concept nietzschéen dont nous allons traiter. Nous nous occuperons dans cette première partie d'introduire celui du *philosophe nietzschéen*, pour ensuite montrer dans quelle mesure Carlos Reygadas semble incarner la notion.

Tout d'abord, il faudra faire la distinction entre le *philosophe nietzschéen* et l'usage habituel du terme philosophe. Pour Nietzsche, jusqu'à son époque il n'y a pas eu de véritables philosophes, et tous ceux qui ont voulu se faire passer pour l'un d'eux ne sont en réalité que des « prêtres masqués²⁰ », défenseurs inconscients des idéaux ascétiques. Ce que Nietzsche reproche aux philosophes c'est leur désir de vérité qui risque de conditionner leur démarche philosophique ; ils sont prêts à suivre une démarche fautive tant qu'ils aboutissent à la première vérité qu'ils avaient envisagée. Comme l'explique Patrick Wolting : « Nietzsche ne reproche pas tant aux philosophes des erreurs, qu'un manque de probité foncier qui les rend incapables d'un questionnement vraiment radical²¹. » Jusqu'à son époque, la réflexion philosophique n'était pas seulement inconsistante mais aussi dangereuse car elle sous-entendait l'existence d'une vérité absolue qui conduisait l'homme vers le nihilisme²² et le rendait ainsi malade. Par opposition à ce premier type de philosophe, le *philosophe nietzschéen* est celui qui se donne pour tâche de questionner la valeur des valeurs instaurées : les valeurs ascétiques. Il ne cherche pas une vérité, mais veut plutôt montrer la généalogie dans la création des valeurs, pour comprendre d'où elles viennent et pourquoi elles ont été créées ainsi. Son rôle est essentiellement pratique et comporte deux versants : le premier est celui de dégager la généalo-

²⁰ NIETZSCHE Friedrich, *Ecce Homo, op. cit.*, §2, « Pourquoi j'écris de si bon livres », p. 110.

²¹ DENAT Céline, PATRICK Wolting, *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2013, p. 214.

²² À rappeler que le nihilisme est aussi pour Nietzsche l'aspiration vers le néant : il est nihiliste celui qui croit aux explications d'ordre métaphysiques, ainsi qu'à l'existence d'une vérité absolue. Ainsi Nietzsche déclare à propos des grandes religions qu'on « peut les dire nihilistes, car elles ont toutes glorifié la notion antagoniste de la vie, le Néant, en tant que but, en tant que “Dieu”. » NIETZSCHE Friedrich, *Fragment Posthume XIV*, 14 [25] ; cf. « La croyance aux catégories de la raison est la cause du nihilisme », NIETZSCHE Friedrich, *Fragment Posthume XIII*, 11 [99]

gie des valeurs pour préparer ensuite la tâche de *l'élevage*²³ de l'homme, ce qui constitue le deuxième versant. Il est désormais créateur de nouvelles valeurs et se donne la tâche de les enseigner aux hommes qui, à force d'être habitués à être commandés, ne savent plus se commander eux-mêmes : « Les hommes qui apprennent facilement à se plier facilement sont la règle (...). Celui qui peut commander trouve ceux qui *ne peuvent faire autrement* qu'obéir ²⁴. »

Il faut comprendre que le philosophe nietzschéen est forcément un *esprit libre*. Pour l'auteur du *Gai Savoir*, l'« esprit libre [est] celui qui pense autrement qu'on ne l'attend (...), à cause des vues régnautes du temps. Il est l'exception, les esprits serfs sont la règle²⁵ ». D'ailleurs, l'esprit libre doit être compris comme le premier moment du concept du philosophe nietzschéen et doit être complété par la caractérisation de celui qui crée des valeurs. Il exprime la capacité d'indépendance et le courage d'affronter l'inconnu. Il personnalise le type d'homme fort qui ne cherche pas la vérité parce qu'il est capable d'accepter de vivre dans un monde d'interprétations. Pour Nietzsche, c'est « la quantité de croyances dont quelqu'un a besoin pour se développer, la quantité du stable (...), [qui] offre l'échelle de mesure de [la] force²⁶ » ou de la faiblesse d'un homme. Il accepte tout de même le défi moral de l'éternel retour – concept que nous développerons dans la troisième partie de notre analyse.

La notion d'esprit libre se trouve aussi liée à la compréhension du statut fondamental de l'art, dont la puissance créatrice de transfiguration, permet de démasquer les illusions qui constituent le fond de la vie humaine. La création artistique cherche tout de même à rompre avec les croyances erronées. Pour Nietzsche, l'artiste, comme le philosophe, n'a pas de ressentiment pour le réel, ils vivent tous deux sous l'influence de l'*amor fati*. Ce dernier concept représentant l'acquiescement joyeux de la réalité – acceptation du bonheur et de la souffrance – du fait d'accepter que tout ce qui a lieu a le caractère de la nécessité – nous développerons plus en détail ce concept plus tard dans notre analyse.

²³ Les notions d'élevage et de dressage permettent à Nietzsche de repenser ce qu'on comprend aujourd'hui par éducation. *L'élevage* désigne « tout processus de transformation de l'homme qui -volontairement ou non- modifie non pas seulement sa pensée consciente, mais plus profondément ses instincts et son organisation pulsionnelle » Def : DENAT Céline, PATRICK Wolting, *Dictionnaire Nietzsche*, p.113. Élever les hommes consiste à les « éduquer » à avoir une nouvelle hiérarchie pulsionnelle qui ne serait pas régie par les valeurs ascétiques. Cette *éducation* aboutit à la création d'un nouveau type d'homme, le type « surhumain ».

²⁴ NIETZSCHE Friedrich, Fragment Posthume XII, 2 [13], cité par DENAT Céline, PATRICK Wolting, *Dictionnaire Nietzsche*, op. cit., p. 253.

²⁵ NIETZSCHE Friedrich, *Humain, Trop Humain*, Paris, Hachette Littérature (1878), 2008, I, § 225, « Caractères de haute et basse civilisation », p.173.

²⁶ NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, op. cit., 2007, § 347, p. 292.

En résumé : le philosophe nietzschéen est celui qui se questionne sur la valeur des valeurs instaurées, dites vraies. Il est celui qui veut penser autrement et qui a le courage de le faire, et en cela il est *esprit libre*. Le philosophe est créateur de nouvelles valeurs, mais sa tâche ne demeure pas théorique, mais elle doit être essentiellement pratique : grâce à un travail de dressage, il apprend aux hommes à remettre en question les valeurs et cherche ainsi à *élever* un nouveau type d'homme, le type « surhumain ». Le surhumain étant le type d'homme supérieur qui cherche toujours le dépassement de soi, qui

« se caractérise comme un type affirmateur qui dit oui à l'existence, qui “affirme la vie” dans ce qu'elle a de douloureuse, ou de terrible. Il sait que la souffrance est nécessaire et que son affrontement constitue le moyen de l'élévation de l'homme (...) c'est pourquoi il ne peut apparaître à la plupart des hommes qui vivent encore selon les valeurs issues du christianisme, que comme un “démon”²⁷. »

Cette contextualisation nous permettra de montrer dans quelle mesure les *idéaux* créateurs de Carlos Reygadas, qui semble vouloir libérer le cinéma de ses contraintes, s'ancrent dans cette perspective nietzschéenne de la transgression des valeurs, incarnée par le *philosophe*. Nous ne cherchons pas à assurer que le réalisateur mexicain souhaite « éduquer » un nouveau type d'homme, ou à éduquer tout simplement, nous voulons plutôt dégager la façon dont l'auteur de *Post Tenebras Lux* rompt avec les conventions esthétiques, désobéit à la logique narrative, brise les codes cinématographiques et requestionne les valeurs morales de la société. En effet, c'est justement l'artiste nietzschéen en tant que créateur et esprit libre, le seul capable de démasquer les illusions qui veulent contraindre la grandeur de l'existence.

2. Commotion des codes esthétiques dans *Post Tenebras Lux*

Telle une *commotion*, le premier visionnage du film se présente aux spectateurs comme un ébranlement violent ; un choc indirect ne laissant pas des lésions, mais un public atteint par une émotion absconse. En effet, lors de la sortie du film, la critique fut divisée entre ceux qui ont aimé le renouveau esthétique et narratif du réalisateur, et ceux qui ont clairement détesté :

²⁷ NIETZSCHE Friedrich, *Ecce Homo*, cité par DENAT Céline, PATRICK Wolting, *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.*, p. 253.

« Ce titre en latin est presque amusant, on l'avoue. Non pas en raison de la signification symbolique qu'il semble véhiculer, mais plutôt parce qu'il suffit à traduire le mécontentement général qui a accompagné la projection de presse au festival de Cannes en 2012, où le film était présenté en compétition officielle. « *Après les ténèbres, la lumière* » : difficile de ne pas faire le lien avec des journalistes largués, incapables de raisonner ou d'argumenter sur ce qu'ils viennent de voir, et trop contents de retrouver la lumière du jour après avoir vécu l'enfer dans une salle de cinéma.²⁸ »

Mais, pour quelles raisons le public fut autant contrarié ? Probablement parce que le langage cinématographique de *Post Tenebras Lux* apparaît comme difficile d'accès au grand public. Quels sont alors ces nouveaux moyens utilisés par le réalisateur mexicain qui ont autant choqué la critique internationale ?

Tout d'abord, nous voulons dégager le renouveau des codes esthétiques et narratifs que le film emploie, pour ensuite montrer en quoi cette transgression cinématographique est en accord avec les idéaux du *philosophe* nietzschéen.



À vrai dire, l'image de Reygadas se montre tout au long du film tel le plus beau des tableaux : l'immensité du ciel, la clameur des animaux, l'éclat de la nature et la subtilité des couleurs dépeignent un magnifique paysage ; paradoxalement enrobé d'une violence primitive. Évidemment, le souci de beauté n'est certainement pas un renouveau, mais l'utilisation d'une focale qui fractionne et dédouble l'image, brise indéniablement les codes esthétiques habituels. En effet, le réalisateur a choisi d'utiliser un verre biseauté qui fragmente les rebords du cadre, ce qui donne à l'image des teints irréels et oniriques. Contrairement à *Post Tenebras Lux*, nous pouvons constater que la plupart des oeuvres cinématographiques ne cherchent pas à dévoiler la matérialité de l'image, mais au contraire, afin de maintenir la réalité que l'image re-produit, leur plasticité demeure généralement imperceptible ; la tradition cinématographique

²⁸ GAS Guillaume, « *Post Tenebras Lux* », *op. cit.*

étant celle de faire passer l'image comme vraie. L'héritage bazinien, par exemple, définit l'image photographique comme « un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction²⁹ », qu'on ne trouve ni dans la peinture ni dans la sculpture, fruits du geste humain de l'homme ; c'est « l'objectivité de la photographie [qui] confère [à l'image] une puissance de *crédibilité* absente de toute œuvre picturale³⁰ ». Crédibilité renforcée dans le cas du cinéma par l'enregistrement mécanique du temps et du mouvement. Cependant, il est évident que Carlos Reygadas n'envisage pas cette objectivité avec son film. Son image, qui se dévoile volontairement « irrédelle », chercherait plutôt à questionner l'ontologie de l'*image* elle-même et à inciter le spectateur à questionner la réalité : qu'est ce que nous regardons ? quel message pouvons-nous interpréter de cette image qui se dérobe, incertaine et mystique ? Si ce n'est pas la « réalité » que l'image cherche à nous transmettre, qu'est-ce qu'elle voudrait alors communiquer ? Ainsi, si Reygadas décide de ne pas suivre la tradition bazinienne c'est pour offrir un nouveau regard envers les connotations multiples dont l'image peut être chargée. Évidemment, Reygadas n'est ni le premier ni le seul à expérimenter avec la plasticité de l'image mais il est à la recherche, ainsi que de nombreux autres réalisateurs, de la libération du langage cinématographique.



À cet égard, c'est à travers l'utilisation du verre biseauté que Reygadas requestionne les codes cinématographiques. La démarche du réalisateur mexicain fait miroir avec celle du philosophe nietzschéen du fait que dans les deux cas la problématique qui émerge est la suivante : pourquoi certaines règles sont plus acceptées que d'autres ? Pourquoi continue-t-on de suivre certains codes sans les questionner ? Est-ce que nous ne pouvons pas faire autrement ? Mais évidemment, pour essayer de faire autrement il faut d'abord aller chercher dans la généalogie créatorielle des valeurs et codes instaurés : quand ont-ils été créés ? Qui les a créés ? A qui bénéficient-ils ? Ainsi, si Reygadas ne suit pas la tradition bazinienne c'est parce que, même si Bazin a porté un regard sur le ciné-

²⁹ cf. BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, « Ontologie de l'image photographique », Paris, les Éditions du Cerf, 1958, p. 16.

³⁰ *Ibid*, p. 15.

ma qui fut certainement très important à son époque, aujourd'hui la puissance de l'image doit chercher des nouveaux chemins pour se développer. Tout comme avant la peinture servait à reproduire la nature, la photographie tenait à retranscrire à l'identique la réalité. Mais au fil du temps les avant-gardes artistiques sont venues briser cette contrainte mimétique tantôt dans la peinture, tantôt dans le cinéma. Tout comme Nietzsche cherchait à faire évoluer les valeurs sociales, le cinéma doit essayer de nouvelles techniques cinématographiques pour faire évoluer ses codes. Si le philosophe nietzschéen s'engage à questionner les valeurs en général, Reygadas, lui, remet en question les valeurs cinématographiques en particulier. Cependant, il ne faut pas séparer radicalement ces deux propos, car nous ne devons pas oublier que le cinéma est un art qui s'interroge aussi sur la nature humaine et qui permet un nouveau regard envers la réalité. D'ailleurs, la création artistique pourrait être assimilée à l'activité d'élevage que le philosophe est censé exercer : le philosophe veut éveiller chez l'homme des nouvelles formes de pensée ; et la nature de toute oeuvre artistique est aussi celle d'éveiller une réaction, peut-être psychique, sentimentale ou sensationnelle, de la part du spectateur.

Il est évident aussi que les codes cinématographiques varient selon les espaces géographiques et les époques. Nous avons fait référence à André Bazin parce qu'il fut, et continue d'être, une référence très importante dans l'analyse des oeuvres cinématographiques. Nous estimons que son rapport à l'image, exposé en 1958 dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, inspire jusqu'à aujourd'hui les réalisateurs contemporains. Mais nous aurions pu citer d'autres codes cinématographiques. Peut-être ferions-nous mieux de parler des codes esthétiques du cinéma mexicain actuel, pour nous rapprocher du contexte créatoriel de *Post Tenebras Lux*. Même si dans la cinématographie actuelle il est compliqué de dégager des codes que « tous » les films utilisent, nous pouvons faire la démarche inverse et essayer de montrer ce qu'« aucun » film ne fait. Prenons, par exemple, l'esthétique des autres films mexicains exposés à Cannes en 2012 : *Después de Lucia* de Michel Franco, dans « Un Certain Regard » ; *Fogo* de Yulene Olaizola dans « Quinzaine des réalisateurs » ; *Aquí y allá* de Antonio Méndez, dans la « Semaine de la Critique ». Ou parlons même des derniers films des réalisateurs mexicains les plus connus : *The Revenant* (2015), de Alejandro Gonzales Iñárritu ; *La forme de l'eau* (2017), de Guillermo del Toro, ou *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón. Tous ces films sont indéniablement très différents dans leurs moyens esthétiques et dans leurs formes narratives, mais aucun d'entre eux, à aucun moment, n'explicite la plasticité de l'image ou cherche à dévoiler l'artifice. Ils restent vraisemblables dans leur narration, et vraisemblables aussi dans leur esthétique. C'est-à-dire, leur langage esthétique est justifié par leur cohérence narrative. Le dédoublement de l'image de *Post Tenebras Lux* serait-il un choix artistique « injustifié » ?

Lors du premier visionnage du film, nous avons tout d'abord cherché à établir une logique pour l'utilisation du verre biseauté. Notre première hypothèse fut que les images dédoublées appartenaient soit au rêve de la petite fille qui apparaît dans l'incipit du film, Rut, soit au rêve de son frère, Eleazar, le fils aîné de la famille dont le film traite. Cependant, aucune des deux hypothèses ne tient la route ; l'utilisation du verre biseauté est clairement aléatoire et ne semble transmettre que l'esthétique onirique dont nous avons parlé. Une esthétique qui réveille et stimule l'émotionnel. Nous nous aventurons à dire que ce choix de la plasticité de l'image n'envisage pas une analyse esthétique ou narrative, du style syntagmatique³¹, ou n'importe quel autre type d'analyse d'ailleurs. Mais, bien au contraire, Reygadas priorise la sensation produite par une telle plasticité, – de l'ordre de l'irrationnel – par rapport à une analyse logique, rationnelle, sur l'utilisation du verre biseauté. Serait-ce possible que Carlos Reygadas ait seulement voulu faire du cinéma *autrement* ?

À ce sujet, le réalisateur mexicain explique qu'il avait toujours voulu utiliser le verre biseauté qui crée cette double image : « Je me suis dit, pour voir les choses comme je les vois avec mes yeux j'ai déjà mes yeux, je veux les voir différemment. C'est à partir de là qu'est né le questionnement sur comment faudrait-il réinterpréter les choses³² ». Ainsi, ce que Reygadas propose est de regarder différemment ; mais pas seulement dans des termes esthétiques. Le regard critique que le réalisateur porte envers les conflits sociaux d'actualité se transmet aussi par la subversion de son image. Cette nouvelle vision non censurée de la nature humaine ne peut être exprimée que par une réhabilitation visuelle et artistique.

Dans l'actualité mexicaine, les valeurs sociales semblent avoir changé. La violence subit par les villageois de la part des narco-trafiquants et du gouvernement entraîne un nouveau point de vue dans lequel la vie humaine perd de sa valeur³³, ce dont le film témoigne avec succès. De plus, les injustices sociales soulèvent un rapport de force déguisé entre les riches et les pauvres et divisent la structure sociale dans son noyau. Aujourd'hui, cette structure semble *intrinsèquement* irréconciliable. En vue de cela, une esthétique nouvelle devait être réinventée pour signaler et critiquer ce changement dans les valeurs sociales. Le Mexique se métaphorise dans cette plasticité des images de Reygadas qui montrent des paysages sublimes, enveloppés d'une violence extrême. Violence qui

³¹ cf. METZ Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, n°8, 1966, en ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1119

³² BERJON Jean-Christophe, « Entrevista con Carlos Reygadas », *Contra Campo*, 28/01/2014, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=fkkbr0TRe5E> , consulté le 10/10/2019

³³ Ce n'est pas forcément qu'avant la violence et les injustices sociales étaient moindres, mais en tout cas elles étaient moins exposés. Les gens se rendaient moins compte de celles-ci car avant le soulèvement zapatiste de 1994 une grande majorité de villageois et indigènes mexicains n'existaient pas dans les registres gouvernementaux ; le contraste sociale était moins perceptible. L'activité des narcos était quand même moins violente qu'aujourd'hui.

déforme, tel le verre biseauté, notre vision. Entre l'onirisme et la réalité, comment devons-nous regarder ? Et pour répondre, peut-être est-il pertinent de revenir à la phrase de Reygadas :

« *Pour voir les choses comme je les vois avec mes yeux j'ai déjà mes yeux, je veux les voir différemment. C'est à partir de là qu'est né le questionnement sur comment réinterpréter les choses*³⁴. »

3. Pour une altération logique des structures narratives

Ainsi, la transgression des codes esthétiques a été démontrée : le verre biseauté vient libérer l'image de sa contrainte mimétique et ouvre à nouveau les questionnements sur son ontologie. Cela avec l'intention d'éveiller la réflexion que le spectateur peut se faire vis-à-vis d'elle. Mais cela n'est que le premier argument pour lier la démarche du cinéaste avec les pensées du philosophe nietzschéen. Par la suite, nous voulons prouver que Reygadas cherche aussi à métamorphoser le cinéma avec une narration distincte, qui emploie un langage cinématographique différent.

Dès lors, que devons-nous comprendre maintenant par « altération des codes *logiques* » ? Pour y répondre, il faudra d'abord établir quelle serait la logique narrative *typiquement* utilisée dans un film. Il est évident que la majorité des films suivent une logique narrative, un fil conducteur qui fait rentrer le spectateur dans un univers fictionnel cohérent. Tout de même, ce fil doit se maintenir tout au long de l'histoire pour que le spectateur puisse croire à l'aventure qu'on lui raconte. Pourtant, d'après cette logique, la discontinuité temporelle et l'émergence de figures « fantastiques » dans le film de Reygadas nous mettent face à un film de nature « invraisemblable ». En effet, dans *Post Tenebras Lux* nous devenons témoins des problèmes dans la relation du couple « Juan et Natalia » ; cependant, à cette ligne directrice viennent s'ajouter des scènes qui n'ont pas de logique temporelle ou narrative. Tout se brouille. Des scénarios divers s'enchaînent par une disjonction narrative que nous ne parvenons jamais à renouer. Des confessions dans une réunion des Alcooliques anonymes. Auprès d'une rivière, deux enfants « étrangers » qui chassent des canards accompagnés d'un homme méconnu. Un sex-sauna à Paris, dont les antichambres se nomment Hegel et Duchamp. Des scènes appartenant à un futur impossible : une rencontre à la plage ; un repas de Noël en famille ; un homme qui s'arrache la tête ; un match de rugby...

³⁴ BERJON Jean-Christophe, « Entrevista con Carlos Reygadas », *Contra Campo*, op. cit.

Que faire alors de toutes ces histoires *disloquées* ? Est-ce que leur disjonction nous plonge vraiment dans l'in vraisemblance narrative ? De toutes ces séquences distinctes, il y en a une qui nous semble plus perturbatrice que les autres et sur laquelle nous voulons nous attarder : celle du match de rugby. Elle apparaît deux fois dans le film, une première fois à la minute trente, juste après la réunion des Alcooliques Anonymes, et tout à la fin, à une heure et quarante-quatre minutes ; c'est la toute dernière scène que nous observons, juste après que Sept se soit arraché la tête.

En effet, le match de rugby a été très critiqué car le spectateur ne comprend pas ce que cet élément vient faire dans le film. Est-ce qu'il symbolise quelque chose ? Quel est l'intérêt d'une telle scène ? Dans un entretien pour *Contra Campo*, Reygadas explique son ressenti envers ce passage :



« Il n'y a pas d'importance si le spectateur ne "comprend" pas certains aspects de mon film, mais cela ne signifie pas que les choix que j'ai fait sont du relativisme absolu ou du postmodernisme, ou, qu'au lieu d'un match de rugby, il aurait pu y avoir un éléphant suspendu à l'envers, ou un astronaute versant de l'essence dans une jungle et en la brûlant. Non. Je pense que le match de rugby ne veut pas transmettre des questionnements cachés. Ce n'est pas du symbolisme³⁵ ».

Nous comprenons ainsi que, ce n'est pas parce que Carlos Reygadas emploie un langage cinématographique que nous n'arrivons pas à déchiffrer en première instance, que son récit est de l'ordre de l'in vraisemblable ou du chaotique. Il y a une cohérence dans sa narration même si son film est *écrit* d'une façon différente à celle que nous avons l'habitude de *lire*. D'ailleurs, Reygadas explique très bien l'existence de sa séquence :

« Le film est vu du point de vue de Juan. On comprend qu'il y a une série de flashbacks et de flash-

³⁵ BERJON Jean-Christophe, « Entrevista con Carlos Reygadas », *Contra Campo*, *op. cit.*

forwards qui auraient pu se produire si ce qui arrive à Juan à la fin du film ne s'était pas produit. Et d'un coup, il y a une série d'images de rugby. Dans cette scène, s'il y avait eu un petit garçon qui ressemble à Juan, que les autres personnages appellent "Juan, Juan!", tout le monde penserait qu'on regarde un flashback de Juan quand il était enfant, en Angleterre ou n'importe où, qui joue au rugby. Mais pour moi, ça c'est un code de Hollywood un peu ennuyeux³⁶ ».

Ainsi, Carlos Reygadas n'emploie pas le langage cinématographique habituel pour introduire son flashback et cela choque le spectateur. En effet, le langage cinématographique est aussi une construction qui a été acceptée à un moment donné. Par conséquent, aujourd'hui les codes cinématographique sont instaurés et de ne pas les employer « correctement » perd le spectateur dans sa lecture ; tel est le cas avec le flashback du match de rugby. Cela est totalement compréhensible ; nonobstant, ce n'est pas parce qu'un certain langage est déjà instauré qu'il ne faut pas le remettre en question. Nous revenons ainsi au même : il faut interroger la valeur des codes admis car pour Nietzsche, aucune chose n'a une valeur en soi : « Tout ce qui possède de la valeur dans le monde aujourd'hui ne la possède pas en soi, en vertu de sa nature, –la nature est toujours dénuée de valeur³⁷ ». C'est pourquoi il faut faire attention aux valeurs que nous créons ou que nous admettons car elles vont délimiter notre façon de penser, et par conséquent, notre façon d'agir. Par exemple : il est intéressant de noter qu'au moment du premier visionnage nous avons cru que la maison dans la deuxième séquence du film, celle où le démon fluorescent apparaît pour la première fois, était la maison de Juan et Natalia, et que le petit garçon que nous venions de voir, celui qui contemple le démon, était Eleazar, – à un autre âge, évidemment – du fait aussi que l'incipit du film ouvre avec Rut. Ainsi, nous sommes restées comme *bloquées* avec cette idée, et ce n'est qu'au troisième visionnage du film que nous avons osé regarder ces images différemment. Ce petit garçon n'est pas Eleazar, mais Juan, dans son enfance. Cette mécompréhension de notre part s'explique du fait que Reygadas n'aime pas les codes cinématographiques très évidents et il ne comprend pas pourquoi le spectateur n'est pas capable de lire le film sans eux. Effectivement, en tant que spectateurs « lambda » nous avons voulu d'emblée lire le film avec les codes typiquement utilisés ; et grâce à ces codes nous avons vu quelque chose qui n'est pas là, car nous avons cherché une explication directe et rationnelle à ce que nous regardions. La séquence du démon montre d'abord une cuisine, et nous nous sommes demandées : à qui appartient cette cuisine ? Ensuite, nous avons vu un petit garçon et une chambre avec deux adultes : qui sont-ils ? Ainsi, la séquence qui lui succède nous montre une mai-

³⁶ *Ibid.*

³⁷ NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, op. cit., §301, p. 247.

son, de jour, des enfants et un couple, et nous avons voulu directement associer tous les éléments. Pourtant, il est évident que les deux cuisines, et les deux enfants, et le couple, ne sont pas les mêmes : dans la photo à gauche nous voyons la cuisine de la séquence du démon, la photo de droite nous montre la cuisine de Juan et Natalia, qui ne se ressemblent pas.



Cet exemple clarifie très bien comment Reygadas, du fait qu'il trouve que les codes cinématographiques hollywoodiens sont « ennuyeux », décide de faire son film suivant ses propres règles. C'est sa façon de remettre en question la valeur des codes. Effectivement, cette narration *aléatoire* peut faire penser au spectateur qu'il est face à un film indéchiffrable, et Reygadas est au courant des critiques qui lui furent adressées :

« Je sais que certains [critiques] l'ont beaucoup aimé et d'autres, pas du tout. Ces derniers (...) [sont] une partie du jury qui croient que les films doivent être d'une certaine manière ; que la situation doit être bien établie, les personnages bien présentés, les flashbacks définis, etc. Ou que si un film prête à confusion, du type *Memento*, il devrait être clair que le thème est la confusion. Quand ces gens voient quelque chose de différent, ils pensent qu'il y a un gars derrière qui a essayé de faire un film et qui n'a pas réussi. Fondamentalement, un inutile. C'est une question de conservatisme³⁸ ».

Cette citation vient confirmer ce que nous venons de dégager. Les personnes qui sont habituées à certains codes et qui ne veulent en aucun cas remettre en question ce langage, ne sont pas capables d'apprécier le film de *Post Tenebras Lux*. Reygadas remarque : « [Mon film] semble difficile à comprendre pour ceux qui sont habitués à appliquer une série préexistante des processus de compréhension aux films, à un niveau même inconscient, et cela ne marche pas dans mon film. Mais, imaginons que nous puissions faire venir quelqu'un du 18^{ème} siècle qui ne sait rien des codes filmiques ou quoi que ce soit, et regarde un film comme le mien, ou voit Batman, je vous assure qu'il

³⁸ SOLÓRZANO Fernanda, « Reygadas contra la interpretación », *Letras Libres*, 30/11/2012, en ligne sur : <https://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/reygadas-contra-la-interpretacion>, consulté le 01/10/2019

comprendra mieux le mien et ne comprendra pas du tout Batman. Ces films ne sont pas compréhensibles, ils sont super complexes. Sauf si tu regardes tout le temps ce genre de choses, des séries télévisées, tu finis par appréhender une série de codes qui te permettent de comprendre l'histoire³⁹ ». Ici, le réalisateur fait allusion au niveau inconscient dans lequel les codes cinématographiques sont appréhendés et qui permettent aujourd'hui de comprendre les films qui sont construits selon ces normes. Il sous-entend, tout comme Nietzsche, que les valeurs sont inconsciemment admises et manipulent les pensées de la société.

Arrivé à ce point, nous soulignons le lien entre Carlos Reygadas et le philosophe nietzschéen du fait que ce dernier personnifie le type d'homme qui exprime la capacité d'indépendance, c'est-à-dire, l'homme qui n'a pas besoin de suivre des codes ou des règles préétablies. Pour Nietzsche, l'esprit libre – qui est le philosophe – est « celui qui pense autrement qu'on ne s'y attend (...), en raisons des opinions régnantes de son temps. Il existe l'exception, les esprit asservis sont la règle⁴⁰ ». Ainsi, en s'opposant aux conventions de son époque et en essayant de changer le cinéma, Reygadas incarne ce personnage qui pense autrement qu'on ne s'y attend. Le réalisateur mexicain va clairement à l'encontre des pensées de son époque et, pour Nietzsche, « le philosophe (...) s'est toujours trouvé et *devait* se trouver en contradiction avec son aujourd'hui⁴¹ ». Pour conclure cette première sous-partie nous voulons commenter que la difficulté pour appréhender l'œuvre de Reygadas soulève des questionnements cruciaux pour l'analyse filmique et artistique : se peut-il qu'un film ne respecte pas la cohérence narrative ? Qu'est-ce qu'un film qui dévoile sa plasticité ? Ou tout simplement : *qu'est-ce qu'un film et qui définit cela ?*

Nous venons d'expliquer en quoi le réalisateur mexicain brise d'abord les codes esthétiques et ensuite les codes narratifs. Évidemment que l'objectif n'est pas de répéter de façon tautologique que l'auteur de *Post Tenebras Lux* rompt avec les règles, mais nous trouvons pertinent de montrer les différents domaines que Reygadas réexamine avec son film : le premier est esthétique, le deuxième est « linguistique » et le dernier sera de l'ordre du diégétique. Tout comme le philosophe prend le temps de réexaminer chaque valeur – sociale, morale, économique –, lesquelles sont des croyances partagées par une culture et qui surviennent du consensus social, nous devons faire de même avec les différentes valeurs filmiques. Nous analyserons ensuite dans quelle mesure Reygadas réinterroge les valeurs morales de la société actuelle avec l'argument de son film.

³⁹ *Ibid*

⁴⁰ NIETZSCHE Friedrich, *Humain, Trop Humain*, *op. cit.*, § 225, p. 457.

⁴¹ NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà bien et mal* (1886), Paris, Flammarion, 2000, trad. Patrick Wotling, § 212, p. 182.

4. La transgression des valeurs morales chez Carlos Reygadas

Avant de revenir vers le film il nous est nécessaire de dégager brièvement les nuances entre « la morale », dans l'utilisation courante du terme, et « la morale nietzschéenne ».

Dans le langage courant, la morale est l'ensemble des règles et normes de comportement relatives au bien et au mal, au juste et à l'injuste, en usage dans un groupe humain ; elle dicte la façon dont nous devons agir. Mais, qu'est-ce que la morale pour l'*Immoraliste* ? Le paradoxe de la morale nietzschéenne est que celui-ci passe son temps à la déconstruire. Dans la *Généalogie de la morale*, Nietzsche renvoie toutes les morales et toutes les figures de l'idéal au nihilisme. Il faut comprendre que le philosophe allemand n'est pas du tout un moraliste au sens des droits de l'homme, de la solidarité, de la démocratie. Bien au contraire, il s'oppose à tous les idéaux de la modernité : le socialisme, les républicains, la démocratie, les droits de l'homme. Nietzsche critique sévèrement les valeurs ascétiques qui contrôlent son époque, et en particulier celui de la pitié qui ne fait qu'affaiblir la volonté de puissance de l'homme ; d'où sa célèbre phrase : « votre amour du prochain, c'est votre mauvais amour de vous-mêmes⁴² ». Il s'engage ainsi à déconstruire les idoles et à retracer la construction de la morale. Nietzsche défend qu'une morale pourrait « s'être développée à partir d'une erreur : Personne (...) n'a encore examiné jusqu'à présent la valeur de cette médecine célèbre entre toutes que l'on appelle morale : ce pour quoi il est nécessaire avant tout de la *-mettre en question*.⁴³ »

Pour Nietzsche, il n'est pas question de savoir si les conventions morales qui régissent notre époque sont « vraies » ou « fausses », car « une morale est avant tout (...) une interprétation adossée à un système précis de valeurs⁴⁴. » Ainsi, pour Nietzsche, seule l'interprétation est notre « nouvel infini ». Le philosophe cherche plutôt à savoir à partir de quel état de pulsion parle celui qui impose les règles morales. Parle-t-il à partir d'un état malade ? – le malade étant pour Nietzsche quelqu'un qui vit dans le nihilisme, c'est ce qu'il appelle la décadence et la maladie – ; ou est-ce qu'il parle à partir d'un état de santé, de sagesse ? – au sens de l'amor fati et de l'innocence du devenir. Ma morale devient alors une question de perspective, de point de vue. Il ne s'agit plus d'erreur ou de vérité, il s'agit presque de rapport de force : celui qui est le plus puissant pourra imposer les conventions et déterminer les valeurs. Pour cette raison, « les morales sont multiples et variables

⁴² NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Première partie, « De l'amour du prochain », p. 73.

⁴³ NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, §345, p. 289-290.

⁴⁴ DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, *op. cit.*, p.191.

-comme le sont les relations de domination qui régissent les affects⁴⁵ eux-mêmes⁴⁶. » Il n'y a donc nul « bon » ou « mauvais », il n'y a que des constructions faites par des interprétations multiples.

Ayant clarifié cela, nous voulons démontrer avec cette sous-partie en quoi Carlos Reygadas partage la conception nietzschéenne sur l'existence des morales multiples. Nous allons commencer par montrer comment le réalisateur s'oppose aux conventions sociales sur la façon de montrer la sexualité. Ensuite, nous dégagerons comment les règles acceptées varient selon des regards hétéroclites, et comment ces regards influent sur l'opinion spectatorielle.

Commençons par discuter de la façon dont Reygadas montre la sexualité dans son film. Même si les scènes de sexe sont peu nombreuses et courtes, c'est la façon dont Reygadas filme une sexualité libérée qui peut provoquer un choc chez le spectateur. Nous faisons allusion à la scène du sex-sauna, à Paris, qui plonge le spectateur dans un labyrinthe de corps nus et une atmosphère angoissante. Dans le sauna, nous observons Natalia, presque obligée par son mari, d'entretenir des rapports avec un homme inconnu. Cependant, Natalia n'est pas du tout en train de prendre du plaisir, et pendant que l'acte se déroule une dame devra venir la rassurer pour qu'elle puisse avoir un orgasme ; elle lui chuchotera doucement que son corps est fait pour ça. En lien avec ce que nous avons contextualisé, sur le fait que les morales sont pour Nietzsche contraintes par un lieu et une époque spécifique, nous voulons rappeler le contexte dans lequel ces images ont été créées, car il est évident que certains sujets sont plus acceptés en France, par exemple, qu'au Mexique. Pour parler dans des termes Nietzsche, si nous retraçons la généalogie des conventions sexuelles, nous nous rendons compte qu'elles ont été créées par des



⁴⁵ L'affect est une traduction de l'activité interprétative, articulée à des évaluations qui règlent la manière d'agir d'un type déterminé du vivant. « Qui interprète? -nos affects ». (NIETZSCHE Friedrich, *Fragment Posthume XII*, 2 [190]).

⁴⁶ DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, op. cit., p. 192.

codes religieux. Si la sexualité est désormais taboue c'est parce que les valeurs ascétiques ont fait croire que le sexe, la chair, est un péché. L'histoire de la genèse humaine – selon la bible – a toujours classé ces instincts sexuels de *pomme de discorde*, de péché capital. Ainsi, toutes les sociétés adhérentes à cette tradition ont subi ce canon social et doivent désormais lutter contre cette perception si elles veulent se débarrasser de ces croyances. Or, le Mexique est l'une d'entre elles : selon des chiffres de l'INEGI (Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática), 89.3% de la population mexicaine en 2010 est catholique⁴⁷. Dans un tel contexte, créer des images dénuées de tabou, comme le sont celles de Reygadas, est très polémique et transgressif. Mais les conventions sur la sexualité doivent être libérées, et Reygadas comprend cela. D'ailleurs, plusieurs des films du réalisateur mexicain montrent, à *nu*, des rapports sexuels. Dans *Japon*, par exemple, Reygadas expose une vieille dame qui couche avec un homme beaucoup plus jeune qu'elle ; *Batalla en el Cielo* exhibe des fellations en gros plans. Cependant, les tabous et les codes sociaux envers la sexualité sont si prégnants que même Reygadas a du mal à montrer de tels scènes :

« Au début avec *Japon* et même avec *Batalla en el Cielo*, la première fois que je les ai montrés à mes parents, j'ai senti un peu de honte, car je leur montrais des scènes [de rapports sexuels] très intimes. Mais je me suis également dit : “Mec”! Quel est mon devoir ? Dans quelle mesure je veux être honnête avec moi-même et dans quelle mesure je fais les choses comme je suis ? Voilà ce qui est avant tout. Et à ce jour, certains oncles ou certains cousins pensent que je suis un pervers sexuel ou un malade... mais bon, je pense la même chose d'eux parce qu'ils travaillent dans la banque »⁴⁸.

À travers cette citation nous constatons que Reygadas ne se préoccupe pas des commentaires qui lui sont adressés, et décide de faire et dire ce que bon lui semble. Ce qui est d'ailleurs un des préceptes de Nietzsche : « Quelle est le sceau de l'acquisition de la liberté ? Ne plus avoir honte de soi-même⁴⁹. » Il ne faut plus avoir honte d'être ce que nous sommes, et nous sommes aussi, en toute évidence, des êtres sexuels. Tel Nietzsche remarque : « Le mépris de la vie sexuelle, toute souillure de celle-ci par l'idée d' “impureté”, est un véritable crime contre la vie⁵⁰ ». D'ailleurs, la façon dont Reygadas met en scène cette séquence semble faire miroir de cette vision. Pendant la séquence, si

⁴⁷ INEGI, « Censos y Conteos de Población y Vivienda », consulté le 07/01/2010, en ligne : <https://www.inegi.org.mx/temas/religion/>

⁴⁸ GRANADOS Blanca, « Quien diablos es Carlos Reygadas », *Animal Político*, 24/10/2012, consulté le 12/12/2019, en ligne : <https://www.animalpolitico.com/2012/11/quien-diablos-es-carlos-reygadas/>,

⁴⁹ NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, § 275, p. 224 ; cf. § 273 p. 224.

⁵⁰ NIETZSCHE Friedrich, *Ecce Homo*, *op. cit.*, §5, p. 80.



Natalia représente la convention à travers laquelle le sexe est un sujet tabou, elle sera accompagnée par les autres personnages, et par le choix du cadrage, pour rompre avec cette perception. Quand Natalia commence à entretenir des rapports avec cet autre homme, la caméra ne s'éloignera pas, comme pour leur donner leur « intimité », bien au contraire elle se rapprochera du personnage, comme si elle cherchait à rentrer dans sa psyché pour essayer de lui faire changer sa conception. Ainsi, pour pénétrer au mieux dans sa conscience, un gros plan sur la dame qui est en train d'aider Natalia à se relaxer fait irruption. La caméra cadre cette dame avec une légère contre-plongée, simulant presque un regard subjectif de Natalia, au

moment où la dame lui chuchote de se laisser aller, et lui rappelle que son corps est fait pour ça. D'une part, la sueur du visage de la dame nous rappelle la vitalité du corps : cette *eau* vient somme imager une *source vie* et suggère ainsi que le sexe est aussi source de vie. D'autre part, le flou du mur en arrière-plan et l'angle de prise de vue présentent la dame comme un mirage, presque comme un *imago* de « la mère nature » qui parlerait à travers elle pour rappeler que non seulement la sexualité est naturelle, mais que le plaisir sexuel l'est aussi. De plus, cette métaphore est soulignée par le choix de l'actrice qui semble embrasser Natalia avec son corps volumineux et galbé. Même sa poitrine qui repose sur l'épaule de Natalia semble rassurer chaleureusement cette dernière.

Ainsi, Reygadas cherche à travers cette séquence à rompre avec les tabous qui nous empêchent de requestionner les sujets polémiques. Il faut réinterroger les règles morales car « la moralité contrarie la naissance des moeurs nouvelles et meilleures : elle abêtit⁵¹. » En libérant la sexualité, le réalisateur ne s'oppose pas seulement aux conventions mexicaines sur la représentation des rapports sexuels à l'écran, mais il peut sous-entendre aussi une critique contre les croyances religieuses ; tel Nietzsche le fait dans *Généalogie de la Morale*, où il soutient que la morale ascétique est « nuisible

⁵¹ NIETZSCHE Friedrich, *Aurore* (1881), Paris, Flammarion, 2012, trad. Éric Blondel, Ole Hansen-Love, Théo Leydenbah, §19, p. 49.

pour l'épanouissement de la vie : [c'est] une morale (...) qui exige que l'on lutte contre les passions⁵². » ; c'est une morale « contre nature⁵³ ».

Or, l'acceptation d'une morale quelconque délimite notre façon de percevoir et d'agir. À cet égard, nous essayerons de démontrer avec notre prochain argument comment les conventions acceptées manipulent le regard de la société. Pour ce prochain point, il est important de rappeler que dans une même société des morales distinctes peuvent coexister, dont les inégalités économiques dans la structure sociale ne sont que l'une des raisons de cette conséquence. Il s'agit d'ailleurs d'un élément très intéressant auquel le film nous confronte. En effet *Post Tenebras Lux* met en scène deux morales différentes de la société mexicaine, issues de deux classes sociales différentes. Il faut remarquer que la distinction entre ces deux classes, au-delà d'être causée par le déséquilibre économique, se loge plutôt dans la discordance entre le regard des Mexicains « occidentalisés » et les « non occidentalisés ». De plus, il faut signaler qu'il y a une classe « dominante », celle des « riches » occidentalisés, évidemment, qui de façon consciente ou inconsciente, jugent que sa morale est supérieure, plus correcte ; ce qui est totalement arbitraire. Et *Post Tenebras Lux* nous met face à cette impasse. À cet égard, nous voulons faire une petite parenthèse : ces deux morales ne doivent pas être comparées avec la *morale des maîtres* et la *morale des esclaves* dont Nietzsche parle. Avec notre argument nous ne cherchons pas à dégager pourquoi ou comment une morale serait supérieure à une autre, même s'il est évident que pour Nietzsche il y a des mœurs plus « justes » que d'autres – qui seraient celles qui amplifient la volonté de puissance. Les arguments dont nous allons traiter dans cette partie ne sont pas orientés vers cette problématique du renforcement ou de l'affaiblissement de la volonté de puissance. Nous voulons plutôt dégager que la diversité d'interprétations possibles issue des morales multiples peut créer à son tour diverses conventions ; ce qui prouve que les regards et les codes sont des édifications sociales, contextuelles. Ainsi, dans le film de Reygadas, la façon dont les villageois perçoivent certains actes peut confondre le spectateur étranger à leur vision. Pour défendre cette idée nous voulons citer un extrait d'un entretien de Fernanda Solórzano avec Carlos Reygadas, qui a eu lieu le 30 novembre 2012. Les arguments en gras sont ceux de madame Solórzano, les autres, ceux de Carlos Reygadas :

« La maltraitance animale est un autre élément troublant de l'histoire. Vous l'avez liée à la perte du traitement sacré des anciens Mexicains envers la nature. »

⁵² DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.*, p. 194.

⁵³ NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des idoles* (1889), Paris, Gallimard, 1974, §4, « La morale, une anti-nature », p. 35.

Oui mais pas pour faire le lien moral. Je pense que nous ne réalisons pas à quel point la dévastation culturelle est présente dans la vie quotidienne. Il y a de la maltraitance envers les animaux, mais les personnages ne le voient pas de cette façon. Cela fait partie d'une culture « *ladina* »⁵⁴ dans laquelle tout se voit à court terme.

Bien que Juan, votre protagoniste, maltraite les animaux avec une méchanceté qui semble avoir des implications plus sombres.

Je dirais que c'est une frustration fondamentale. Tout comme lui, il se soulage en maltraitant un animal, certains se défoulent en insultant les autres dans la rue et d'autres en maltraitant leur partenaire. Juan est un gars très physique qui a un comportement violent dont il abuse parfois. Certains critiques anglo-saxons l'ont qualifié de "psychopathe abuseur d'animaux", ce qui, à mon avis, est hypocrite.

Peut-être est-il psychopathe - parce qu'il se repent - mais l'acte est pathologique ...

Bien sûr, c'est un acte excessif et déplaisant, mais de se déchirer les vêtements simplement parce qu'il a frappé un chien me semble trop. Il semble que ce soit la chose la plus négative au monde, alors que celui qui licencie des travailleurs sans indemnisation n'est pas perçu comme un psychopathe. C'est une gaminerie de la société contemporaine qui, pour cacher le mal qu'elle fait en réalité, cherche à surcharger d'importance les petites affaires. Tout ce qui donne du profit à la société dans son objectif ultime – gagner de l'argent – a une couverture de protection, et le soi-disant “mal” est recherché dans des conneries faciles, comme dire “noir” à un noir plutôt que *afro-américain*, ou dans l'acte de frapper un chiot. Je ne comprends pas pourquoi les gens pointent autant du doigt cette scène.

Parce que cela suggère un côté sombre de Juan, au-delà de ce que vous mentionnez. Lui-même est surpris de ce qu'il fait.

Ce qui le dérange, ce n'est pas de frapper les chiens, mais de frapper le chien qu'il aime le plus. »

⁵⁴ Terme utilisé en Amérique centrale pour désigner la population métisse ; cf. Définition en espagnol du dictionnaire Real Academia Española : « Dicho de una persona que es mestiza y solo habla español. », trad. personnelle : « Se dit d'une personne qui est de race métisse et qui ne parle qu'espagnol. »

En citant cet entretien nous ne cherchons pas à défendre que Juan n'agit pas d'une façon « violente », ou pas, envers son chien. Nous voulons plutôt nous servir de cet exemple pour constater, tout comme Reygadas, qu'il peut y avoir des dissemblances dans les points de vue des différentes classes sociales.

En outre, nous voulons signaler que malgré le fait que Reygadas soit lui aussi un Mexicain « occidentalisé », il ne semble pas vouloir faire avec son film de jugements de valeurs envers ces visions dissemblables, sinon qu'il cherche plutôt à les exposer au plus juste. Ce qui nous permet de signaler une autre ressemblance entre Reygadas et Nietzsche, pour qui les valeurs de ce qui est bon ou mauvais « ne peuvent en fin de compte jamais être vrais : ils ne valent que comme symptômes, (...) car en soi, de tels jugements ne sont que sottises⁵⁵. » Ainsi, la première réplique de madame Solórzano est un bon exemple des regards différents dont nous parlons : pendant que Fernanda, qui partage le point de vue des occidentaux, pense que l'action de battre un chien est horrible, les personnages du film appartenant à la classe « non occidentalisés » ne voient pas dans cette maltraitance l'acte le plus atroce. D'ailleurs, pour le travailleur de Juan qui témoigne de l'action, même si nous voyons qu'elle lui est déplaisante à regarder, il lui suffira de tourner la tête pour ignorer le geste. Il n'a pas l'air d'être choqué ou indigné. Effectivement, d'après l'expérience que nous avons pu faire, dans certains des petits villages au Mexique, il n'est pas rare que les villageois maltraitent les animaux. De brutaliser un chien a une connotation différente de leur point de vue ; et même les enfants s'amuse parfois à leur « faire du mal ». Mais il s'agit d'un code différent pour eux ; essayons de le percevoir ainsi. Ni « bon » ni « mauvais », seulement « différent ».

Jusqu'ici, nous avons voulu démontrer que toutes nos pensées et nos actes sont des constructions sociales. Cela pour la sexualité, que nous avons abordée précédemment, mais aussi pour la violence (animale ou pas), ou pour la joie, ou le deuil... et il faut le comprendre ainsi. C'est le regard nietzschéen que Reygadas partage : le réalisateur semble embraser avec son film la totalité de la vie, « dans ce qu'elle a de douloureuse, ou de terrible⁵⁶ », en exposant « au plus juste » une nature humaine multiple, voire machiavélique.

D'après ce raisonnement, nous voulons donner un dernier argument sur comment le regard du spectateur est contrôlé par les codes qui lui ont été appris. En effet, dans notre époque contemporaine et dans nos sociétés occidentales la lutte pour la défense des animaux est prépondérante, et par conséquent la violence animale est un code visuel non accepté. Donnons un exemple : le 18 décem-

⁵⁵ NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des idoles*, op. cit., « Le problème de Socrate », §2, p. 20.

⁵⁶ DENAT Céline, PATRICK Wolting, *Dictionnaire Nietzsche*, op. cit., p. 253.

bre 2019 Netflix a lancé une mini-série intitulé *Don't F**k With Cats*⁵⁷. Même si le sujet de la série nous intéresse très peu, l'argument sur lequel celle-ci démarre est pertinent à commenter. La dame qui introduit la mini-série dira que nous ne pouvons pas, en aucun cas, brutaliser les chats sur internet. Et c'est vrai, la brutalité animale n'est pas quelque chose que nous sommes habitués à voir à l'écran. Mais malheureusement, la violence interhumaine, physique et psychique, est désormais la normalité ; c'est le code de la violence acceptée. Cela prouve que la perception de la violence n'est tout de même qu'une construction. Nous en avons normalisé certaines, en même temps que nous avons censuré d'autres. Sur ce, si l'homme/spectateur acceptait que tout est une construction, il s'abstiendrait peut-être de faire des jugements catégoriques. Ce qui fait partie de l'apprentissage nietzschéen : « Le jugement moral a en commun avec le jugement religieux de croire à des réalités qui n'en sont pas. La morale n'est qu'une interprétation – ou plus exactement une fausse interprétation –⁵⁸ ». Ainsi, si l'auteur de *Post Tenebras Lux* n'utilise pas d'euphémisme pour sa critique c'est parce qu'il ne cherche pas à juger les comportements humains qu'il dépeint de « corrects » ou d'« incorrects » ; et c'est justement cela que Nietzsche exige du philosophe : « qu'il se place par-delà “bien” et “mal”⁵⁹ ». Effectivement, si le film de Reygadas nous paraît transgressif c'est parce qu'il essaie de s'éloigner de l'hégémonie culturelle et du regard paternaliste.

Avec ce premier axe nous avons voulu montrer comment Carlos Reygadas, tel le philosophe nietzschéen, s'engage à questionner les codes de son époque. D'abord, nous avons fait l'analogie entre la transgression des valeurs sociales que le philosophe encourage, et la transgression des codes cinématographiques que Reygadas propose à travers le renouveau esthétique et structurel de son film. Ensuite, avec l'exemple de la séquence du sex-sauna, nous avons voulu prouver que *Post Tenebras Lux* incite aussi à la transgression des codes sociaux. Finalement, nous avons démontré comment Reygadas a le courage d'accepter que nous vivons dans un monde d'interprétations ; ce qui est aussi l'un des apprentissages que le philosophe nietzschéen favorise. En effet, accepter que nous vivons dans un monde d'interprétations incite à remettre en question les valeurs construites. C'est pourquoi Reygadas, tel le « vrai » philosophe, remet en question les valeurs et accepte de vivre dans l'Interprétation.

« Comment j'entends le philosophe, comme un terrible explosif qui met tout en danger ⁶⁰ ».

⁵⁷ LEWIS Mark, *Don't F**k With Cats: Hunting An Internet Killer*, Netflix, 18 décembre 2019.

⁵⁸ NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des idoles*, *op. cit.*, « Ceux qui veulent “amender” l'humanité », §1, p. 47.

⁵⁹ *Ibid.*, §1, p. 47.

⁶⁰ NIETZSCHE Friedrich, *Ecce Homo*, *op. cit.*, §3, p. 97.

Ainsi, maintenant que Reygadas semble incarner les valeurs du philosophe nietzschéen il est temps d'approfondir les liens entre le film et la pensée nietzschéenne. Dans notre prochaine partie nous tenterons alors d'analyser le comportement des personnages, mais aussi de l'*image*, d'après le concept de la volonté de puissance. Ceci avec l'intention de dégager des possibles significations cachées dans les choix plastiques et diégétiques.

II. À la recherche de la volonté de puissance dans *Post Tenebras Lux*

1. Introduction à la volonté de puissance

Dans cette deuxième partie nous essayerons d'éclairer le film de Carlos Reygadas avec le concept nietzschéen de volonté de puissance. Car la volonté de puissance nous permettra de comprendre les comportements des personnages et certains de choix esthétiques du *film*. Nous voulons orienter cet axe vers le principe interprétatif et « *naturaliste* » de la volonté de puissance, qui permet de potentialiser les divers analyses que le film offre. Mais avant d'avancer plus d'informations, il nous faut expliquer le concept.

Il est certain que la volonté de puissance est une notion très complexe, mais nous essayerons de l'introduire d'une façon compréhensible et claire. Pour cela, avant de nous lancer dans une explication détaillée de la notion, nous avons décidé de faire un résumé très synthétique de tous les éléments qu'il faut « généalogiquement » comprendre pour appréhender correctement la notion.

Pour comprendre ce qu'est la volonté de puissance il faut appréhender la notion en trois étapes de compréhension. Première étape : nous devons comprendre que pour Nietzsche, toute la réalité est constituée de forces et que ces forces sont appelées « volontés » ; deuxième étape : ces forces, qui sont en rapport entre elles, se distinguent les unes des autres par « l'élément de la distance », c'est-à-dire, l'élément différentiel qui les caractérise individuellement ; ces forces sont, grâce – ou à cause – de cette distance, de nature différente. Elles peuvent être des forces dites « actives » ou des forces « réactives », c'est-à-dire des forces qui « affirment », ou des forces qui « nient » ; troisième élément : il faut comprendre comment ces forces deviennent actives ou réactives. Nous dirons que ces forces sont comme « animées » par la **volonté de puissance** qui, à son tour, a une nature particulière et fluctuante qui déterminera la « qualité » de la force desdites volontés. La volonté de puissance est l'élément génétique qui va différencier une force d'une autre, et qui donnera à chaque force sa nature particulière. Il est donc nécessaire de savoir quelle est la nature de la volonté de puissance : « *actif* et *réactif* désignent les qualités originelles de la force, mais **affirmatif** et **négatif** désignent les qualités primordiales de la volonté de puissance⁶¹. »

⁶¹ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presse Universitaire de France, 1962, p. 83.

Ainsi, si nous arrivons à comprendre ces éléments, nous réussirons à appréhender la notion. Il faut ajouter que la volonté de puissance ne peut pas être séparée de la force, elle est intrinsèquement liée à elle et essayer de l'expliquer ou de les comprendre séparément serait tomber dans l'abstraction métaphysique.

Nous allons maintenant expliquer en détail tous les éléments que nous venons de mentionner. Comme il était explicité précédemment, il faudra d'abord accepter que nous traiterons une définition autre de ce que nous avons l'habitude de comprendre par « volonté ». Usuellement, nous comprenons par volonté la faculté de l'homme de se déterminer, en toute liberté et en fonction de motifs rationnels, à faire ou à ne pas faire quelque chose⁶². Cependant, cette définition s'éloigne radicalement de la compréhension nietzschéenne du terme. Tout d'abord parce que Nietzsche ne croit pas au « sujet », au moi, et par conséquent la volonté ne peut pas être reliée au choix ou à l'action qu'exerce un individu. Mais, pour approfondir ce qu'est la volonté il faut d'abord expliquer le regard que Nietzsche porte sur la constitution essentielle de ce qui existe.

Pour le philosophe allemand, la réalité, c'est-à-dire l'ensemble des « étants⁶³ », est constitué par des forces. Il n'y a rien d'autre au monde que des forces : « toute réalité est déjà quantité de force⁶⁴ ». Pour Nietzsche, ce que nous comprenions par matière, sujet, être organique ou inorganique, n'est en réalité qu'un ensemble de forces se manifestant dans le rapport qu'elles entretiennent les unes avec les autres. La question de la volonté transmute ainsi vers une question de « forces ». Tout objet résulte de l'apparition d'une force, et « toute force est donc dans un rapport essentiel avec une autre force⁶⁵. » La volonté n'est plus reliée au « vouloir » subjectif d'une personne, lié à l'existence d'un libre arbitre, mais relié au problème entre des forces qui commandent et des forces qui obéissent. Gilles Deleuze explique que « le concept de force est donc, chez Nietzsche, celui d'une force qui se rapporte à une autre force : sous cet aspect, la force s'appelle une volonté⁶⁶. »

Quand Nietzsche ramène tous les éléments, organiques ou inorganique, à la même constitution, il porte un regard égalitaire envers les « étants », étant donné qu'ils sont tous constitués de la

⁶² Def. Du dictionnaire : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/volonté>

⁶³ Def. de *La philosophie qui vient*, publié le 03/02/2018, en ligne : <http://www.mumen.fr/etre-et-etant/>: L'étant est un concept philosophique désignant ce qui est. Ce concept permet de distinguer, l'expérience phénoménologique vécue par tout humain en contact avec le monde dans lequel il est immergé, du concept métaphysique du philosophe qui s'interroge sur l'essence de cette présence. Cette distinction met en évidence la différence entre le concept de l'étant comme ce qui se montre et le concept d'être comme ce qui est la vérité de l'étant, ce qui le fonde et permet sa présence même.

⁶⁴ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 62.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

même « matière » : la force, la volonté. Nous pouvons résumer l'univers nietzschéen avec la formule suivante : « Une pluralité de forces agissant et pâtissant à distance, la distance étant l'élément différentiel compris dans chaque force et par lequel chacune se rapporte à d'autres : tel est le principe de la philosophie de la nature chez Nietzsche⁶⁷. » La logique de son argumentation par rapport au fait que seuls les forces peuvent exister, est la suivante : une force (qui est une volonté) ne peut s'affirmer, ou se nier, que vis-à-vis d'une autre volonté. « “La volonté bien entendu ne peut agir que sur une volonté, et non sur une matière (les nerfs, par exemple)”⁶⁸. »

Ayant accepté ce premier point, le deuxième élément que nous devons comprendre est l'élément différentiel qui distingue les forces les unes des autres. L'élément différentiel est ce qui détermine la distance entre les forces et qui marque leur différence de « qualité ». Ce qui intéresse Nietzsche par rapport aux forces est la différenciation qu'il y a entre elles, car la différence est source de jouissance. Il y existe deux types de qualités : « active » et « réactive ». Dans un rapport entre les forces, « les forces supérieures ou dominantes sont dites actives, les forces inférieures ou dominées sont dites réactives. Actif et réactif sont précisément les qualités originelles, qui expriment le rapport de la force avec la force⁶⁹. » Une force active est une force qui va jusqu'au bout de son pouvoir ; une force réactive est celle qui est séparée de ce qu'elle peut. Dans d'autres termes nietzschéens, une force active est une force « maître », une force réactive est une force « esclave ». Nonobstant, ces qualités ne sont pas figées à une force, elles sont déterminées par le rapport qu'elles ont les unes entre les autres. Nietzsche parle de l'élément du hasard qui est à l'origine de la rencontre, qui provoque l'affrontement entre certaines forces plutôt qu'entre d'autres, et c'est donc par hasard que les « qualités » se déterminent. Cependant, il faut appréhender les forces comme quelque chose de fluctuant, qui change, car toutes les forces sont en devenir : les forces actives peuvent devenir réactives quand celles-ci réussissent à les éloigner de ce qu'elles peuvent. De même, une force inférieure peut entraîner la désagrégation d'une force supérieure, même si ce n'est pas pour autant que ces premières deviendront de forces actives. Deleuze explique que « l'esclave ne cesse pas d'être esclave en triomphant, quand les faibles triomphent, ce n'est pas en formant une force plus grande, mais en séparant la force de ce qu'elle peut⁷⁰. » Tout de même, il faut comprendre qu'une force qui obéit à une autre n'est pas en train de perdre sa propre force. « Obéir est une qualité de la force en tant que telle, et se rapporte à la puissance autant que commander. (...) De même que le

⁶⁷ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 9.

⁶⁸ NIETZSCHE Friedrich, dans DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p.10.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁰ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 92.

commandement suppose une concession, on admet que la force absolue de l'adversaire n'est pas vaincue, assimilée, dissoute⁷¹. » ; les forces inférieures peuvent l'emporter « sans cesser d'être esclaves à leur manière⁷². »

Ainsi, le troisième élément à appréhender concerne *les qualités* qui sont attribuées aux forces. Étant donné que les rapports de forces restent indéterminés, il faut rajouter à la force elle-même un élément capable de les déterminer, d'un double point de vue. Cet élément est la volonté de puissance. Nous pouvons dire que, d'une certaine façon, la volonté de puissance est ce qui anime une force. Elle est « à la fois l'élément génétique de la force et le principe de la synthèse des forces⁷³. » C'est-à-dire, c'est grâce à elle que les forces se confrontent entre elles, et c'est aussi elle qui va déterminer la qualité d'une force. « Les forces en rapport renvoient à une double genèse simultanée : genèse réciproque de leur différence de quantité, genèse absolue de leur qualité respective⁷⁴. » La différence de *quantité* nous permet de savoir si les forces sont *dominantes* ou *dominées*, et la *qualité* est ce qui détermine si elles sont actives ou réactives. Mais pour que la volonté de puissance soit à l'origine de ce mouvement des forces, il faut qu'elle soit dotée d'une nature propre. Si *actif* et *réactif* désignent les qualités originelles de la force, *affirmatif* et *négatif* désignent les qualités primordiales de la volonté de puissance. « Affirmer et nier, apprécier et déprécier expriment la volonté de puissance comme agir et réagir exprime la force⁷⁵. » ; « L'affirmation et la négation constituent la chaîne du devenir avec la trame des forces⁷⁶ ». Quand la volonté de puissance « nie » la force devient une force réactive, au contraire, quand elle affirme, la force devient une force active. La volonté de puissance est l'élément généalogique qui est à la création génétique de la force, elle « détermine le rapport de la force avec la force et produit la qualité de la force⁷⁷. » C'est donc toujours par la volonté de puissance « qu'une force l'emporte sur d'autres, les domine ou les commande⁷⁸ » et, à son tour, l'autre force, c'est aussi par volonté de puissance qu'elle obéit.

⁷¹ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 63.

⁷² *Ibid.*, p. 90.

⁷³ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 80.

Nous avons désormais expliqué les trois éléments que nous avons résumés au début de notre introduction. Comprendre ces éléments était nécessaire pour pouvoir parler correctement de la volonté de puissance. Nous devons maintenant éclaircir et approfondir ce qu'est la volonté de puissance en soi. Comment choisit-elle la qualité des forces ? Comment agit-elle ? Tout d'abord nous devons dire que la volonté de puissance est celle qui interprète. « “Qui interprète?” », nous répondons, la volonté de puissance⁷⁹ ». C'est justement parce qu'elle interprète qu'elle est capable de déterminer la qualité des forces. Étant donné que nous ne pouvons pas mesurer les forces avec une unité abstraite, ni déterminer leur qualité en prenant pour critère le résultat de domination entre les forces – car les forces inférieures peuvent l'emporter sans cesser d'être inférieures en qualité et quantité – un travail d'interprétation est nécessaire. « C'est en ce sens d'abord que l'interprétation est un art si difficile : nous devons juger si les forces qui l'emportent sont inférieures ou supérieures, réactives ou actives ; si elles l'emportent en tant que *dominées* ou *dominantes*⁸⁰. » Ce travail d'interprétation est un travail de *généalogiste*, qui est effectué par la volonté de puissance. Ainsi, « interpréter, c'est déterminer la force qui donne un sens à la chose. Évaluer, c'est déterminer la volonté de puissance qui donne à la chose une valeur⁸¹. » ; « La volonté de puissance comme élément généalogique est ce dont dérivent la signification du sens et la valeur de valeurs⁸². » Pour conclure l'idée, Gilles Deleuze résume le concept ainsi : « La force est ce qui peut, la volonté de puissance est ce qui veut⁸³. »

Nous souhaitons rajouter un dernier élément. Il ne faut pas croire que la volonté de puissance est une volonté qui veut exercer sa puissance par la force. Patrick Wotling, dans son dictionnaire sur Nietzsche, prend le temps pour rompre avec de telles interprétations. Il explique que : « la brutalité et la violence n'en sont au contraire que des degrés faibles⁸⁴ », et que « l'exercice de la puissance tel que la pense Nietzsche ne s'identifie nullement à la brutalité⁸⁵. » Il faut comprendre que le degré ultime de la volonté de puissance s'atteint par le dépassement de soi, par la maîtrise des pulsions, par l'harmonie entre les forces. Nous avons dit que ce qui intéresse Nietzsche est l'affirmation des différences entre les forces et c'est l'acceptation de ces différences qui rend possible l'harmonie. Étant donné qu'obéir et commander sont des actes de la volonté de puissance, le but de ce-

⁷⁹ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit. p. 83.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁸¹ *Ibid.*, p. 85.

⁸² *Ibid.*, p. 85.

⁸³ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁴ DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, op. cit., p. 295.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 292.

Ile-ci est plutôt celui de perfectionner *l'interprétation généalogique*, et d'aboutir ainsi à la « grande santé ». « C'est le dépassement de soi, degré le plus haut de la maîtrise, qui est la forme suprême de l'intensification de la puissance, la marque de la grande santé⁸⁶. »

Cependant, la raison pour laquelle nous avons décidé d'aborder la volonté de puissance pour approfondir l'analyse du film *Post Tenebras Lux*, demeure abstraite. Quel est notre intérêt de traiter une telle notion, qui est en apparence tellement peu *figurative* ? Comment pourrions-nous l'employer pour pénétrer plus profondément dans les ténèbres du film de Carlos Reygadas, et lui apporter ainsi un peu de lumière philosophique ?

Ce que nous tenterons de faire c'est, tout d'abord, de montrer en quoi le film du réalisateur Mexicain porte un regard égalitaire sur l'homme et sur la nature, et mener ainsi le film vers un naturalisme de *type* nietzschéen, du fait que le réalisateur semble partager avec Nietzsche ce regard d'une totale homogénéité de la réalité. Effectivement, si *Post Tenebras Lux* est un film qui traite d'une histoire « humaine », il raconte en parallèle l'histoire de la nature. Ce film, en apparence contemplatif, cherche à nous faire entendre un langage autre, un langage plus *naturel*, qui n'aspire pas à prioriser les histoires qu'il met en scène : les éléments naturels viennent s'ajouter aisément aux éléments narratifs plus « anthropocentrés ». Notre premier axe vise à développer cette première conception de la volonté de puissance, qui, de sa seule existence, égalise l'importance de tous les étants. De cette manière, nous dégagerons les choix esthétiques et narratifs qui nous permettent de relever une telle hypothèse. Deuxièmement, nous souhaitons montrer en quoi et comment les personnages du film subissent la volonté de puissance et, à cet égard, nous défendrons qu'il y a eu mésinterprétation de la volonté de puissance. Nous chercherons ainsi à démontrer si les *sujets* dans le film sont « malades », ou au contraire, « en bonne santé » ; c'est-à-dire, montrer si la volonté de puissance qui s'exerce est en harmonie avec elle-même, ou si à l'inverse, c'est l'anarchie qui contrôle les rapports entre les forces. Pour illustrer ce point, nous resterons plutôt sur une analyse narrative de l'histoire, mais nous essayerons de dégager les choix cinématographiques qui nous aideront à renforcer notre conjecture. Finalement, nous tenterons de concrétiser une proposition par rapport à l'utilisation du verre biseauté. Nous proposons de le prendre telle l'incarnation d'un *oeil*, d'un regard interprétatif qui figure à son tour une volonté de puissance : est-ce le verre biseauté une volonté interprétative ? Pour répondre à cela, nous comparerons les plans tournés avec l'utilisation du verre avec ceux qui ne l'utilisent pas. Du fait que pour Nietzsche tout est volonté de puissance, nous allons analyser les plans comme de telles volontés. Ainsi, nous voulons montrer comment les plans et les séquences du film peuvent représenter des qualités et quantités différentes de la puissance. Est-ce que le verre bi-

⁸⁶ DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.*, p. 295.

seauté serait la seule volonté de puissance en harmonie dans le film ? Serait-il le vrai *généalogiste* de l'histoire ?

2. Vers un naturalisme de type nietzschéen

« Ma tâche : la déshumanisation de la nature et ensuite la naturalisation de l'homme⁸⁷. »

Sur cette belle citation de Nietzsche nous rentrons d'emblée sur ce qui sera notre fil d'Ariane au long de cet axe. Par la suite, nous voulons soutenir que *Post Tenebras Lux* ne narre pas seulement une histoire dite anthropocentrée – le film « déshumanise » la nature –, mais qu'il raconte en symbiose l'histoire de la nature, dans son sens le plus élémentaire – il cherche la « naturalisation de l'homme ». Mais avant de justifier cela, pour ne pas confondre le lecteur dans notre propos, faisons un point sur ce que nous comprenons par naturalisme nietzschéen.

Le terme de *naturalisme* est employé en philosophie pour défendre une posture selon laquelle rien n'existe en dehors de la nature. Ce concept peut varier en fonction de ce que l'on comprend par *nature*. Nous envisagerons par « *nature* » tout ce qui existe en devenir. Cependant, il faut préciser que le naturalisme qu'on associe à Nietzsche s'éloigne des définitions communes du terme. C'est pourquoi, avant de traiter le naturalisme nietzschéen nous voulons prendre le temps pour nuancer la notion. En premier lieu, le naturalisme peut être compris tel un monisme⁸⁸ : thèse selon laquelle tout ce qui existe (le cosmos, l'univers, le monde) est principalement *un*, où tout est constitué d'une seule substance : la Nature⁸⁹. Dans un second temps le naturalisme peut être rattaché à la conception scientifique du monde, si nous considérons la nature comme l'objet étudié par les sciences naturelles. Ce naturalisme rejette toutes explications d'ordre métaphysiques et défend la supériorité des sciences dures pour expliquer tous les phénomènes. Cependant, Nietzsche ne partage aucune de ces conceptions. D'une part il ne considère pas que les sciences aient une valeur de vérité, et d'autre part, il ne pense pas que la seule entité qui existe soit la Nature. Par naturalisme nietzschéen il faut comprendre la détermination du philosophe pour *égaliser* les *étants*, compte tenu

⁸⁷ NIETZSCHE Friedrich, *Fragment Posthume du Gai savoir*, « Je souligne » 11 [211].

⁸⁸ cf. « Il faut donc prendre garde à toute interprétation moniste de la notion : la volonté de puissance ne se donne que sous la forme d'un jeu multiple de processus rivaux s'entre-interprétant, jeu qui n'exclut pas la possibilité d'alliances ou de coalitions partielles. » DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.*, p. 294.

⁸⁹ Déf. philosophique de Naturalisme, en ligne : [http://www.histophil.com/naturalisme_\(philosophie\).php](http://www.histophil.com/naturalisme_(philosophie).php)

qu'ils sont tous animés par une même force constitutive : la **volonté de puissance**. Le *naturalisme nietzschéen* est la volonté de puissance.

Nous voulons illustrer avec cette première sous-partie le degré premier de la volonté de puissance, qui de sa seule existence égalise les rapports de la nature. Cette pluralité de forces agissantes et pâtissantes à distance « est le principe de la philosophie de la nature chez Nietzsche⁹⁰. » Ainsi, sous l'influence de Nietzsche, il faut consacrer la même importance à toutes les forces, la même importance à l'observation de tous les éléments. Pour Van Gogh aussi, il suffisait d'étudier un seul brin d'herbe pour que ce seul brin apprenne à l'artiste à « dessiner toutes les plantes, ensuite les saisons, les grands aspects des paysages, enfin les animaux, puis la figure humaine⁹¹. » Il faut apprendre à observer tous les éléments qui nous entourent, et revenir à la contemplation de la nature pour lui redonner son importance la plus essentielle ; et c'est justement ce que le film encourage. Nous voulons montrer comment Reygadas essaye de rompre avec le regard anthropocentré que nous avons tendance à prioriser, à cause duquel nous croyons que les choses ont été créées pour la compréhension humaine. Ce à quoi Nietzsche s'oppose aussi : « Notre appareil de connaissance n'est pas "équipé" pour "la connaissance" » ; la nature ne fait pas jaillir les structures intellectuelles de l'homme avec le but de lui permettre de connaître le monde. Cela est une vision anthropocentrée injustifiable. Avec cette perspective, nous essayerons de montrer comment Carlos Reygadas partage dans son film le même regard égalitaire que Nietzsche envers tous les éléments.

Pour illustrer cela, nous allons commencer par dégager l'importance visuelle que Reygadas consacre à la nature. Le découpage technique du film est constitué de 24 séquences – ou 25, cela dépend si nous divisons en deux la séquence numéro 23, où Sept s'arrache la tête, qui semble faire une sorte d'aparté avec les trois plans sur l'arbre qui tombe. De ces 25 séquences, 19 se déroulent dans un environnement « sauvage », entouré par des arbres, des animaux ; dont neuf sont essentiellement consacrées au personnage de la nature. Nous voulons dire par là que, même s'il y a des personnages humains qui apparaissent dans la



⁹⁰ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 9.

⁹¹ Vincent VAN GOGH cité par HADOT Pierre, *Le voile d'Isis - Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, « La perception esthétique et la genèse de formes », Gallimard, 2008, p. 235.

plupart de ces neuf séquences, ceux-ci semblent subordonnés aux éléments « naturels » ; soit par leur positionnement dans le cadre, soit par l'angle de prise de vue, où tout simplement par la narration que la séquence met en scène. Par exemple, la séquence numéro quatre, où Sept doit couper un arbre dans la forêt, les plans qui nous montrent la nature sont plus nombreux que ceux qui cadrent Sept. De plus, c'est l'arbre qui cache la figure de Sept quand celui-ci est en train de le couper, comme si ce qui importait c'était « l'assassinat » de l'arbre et non pas l'acte que Sept exécute. De même pour la séquence numéro 10 dans laquelle « Gant » demande à Sept de lui couper un gros arbre d'avocat pour « faire chier » sa soeur, qui pense



que les arbres parlent entre eux. La séquence commence par un plan d'ensemble qui cadre l'avocatier au milieu ; où trente-deux secondes s'écoulent avant de voir un homme apparaître de derrière l'arbre et presque une minute pour changer de plan, ce qui est un temps significatif pour un plan statique et contemplatif qui montre l'immobilité d'un arbre. De plus, dans la majorité des plans de cette séquence l'arbre demeure au milieu du cadre et demeure le sujet polémique de la conversation entre les hommes. Mais ces séquences ne sont qu'un exemple parmi beaucoup d'autres.

Cependant, entre toutes ces séquences où la nature est prépondérante, nous voulons consacrer plus d'importance à la toute première d'entre elles, qui est l'incipit du film. Le film ouvre sur un magnifique champ vert encadré par des nuages rosâtres, qui submergent la séquence dans une ambiance onirique. Au milieu du champ, une petite fille –Rut, la fille de Juan–, enveloppée d'un halo d'innocence et de joie, court après les animaux qui l'entourent. Elle semble être dans un cirque naturel à parois abruptes, où les couleurs du paysage se confondent parfaitement bien avec les vêtements de la petite fille. Autour d'elle, des vaches qui ruminent avec leurs veaux, des chevaux qui courent à toute vitesse, des chiens qui poursuivent les autres animaux. Mais, la caméra étant placée à hauteur d'enfant, tous ces éléments semblent gigantesques. Cependant Rut, inconsciente du danger qu'elle peut courir au milieu de ces animaux sauvages, insouciante, profite du terrain de jeu qui lui est offert par le champ. Malgré sa gaieté, le spectateur qui contemple la course agitée et violente des chevaux et réalise que la petite est seule, s'inquiète pour elle. Pourtant, le regard que la petite porte vers son environnement est dénoué de préoccupation ; la nature ne se présente pas pour elle comme un élément dangereux, mais comme quelque chose d'exaltant. Cette petite fille offre une piste de lecture sur comment devrions-nous contempler le naturel. Le sublime de la nature est jus-

tement offert par son caractère effrayant et merveilleux. À travers cette séquence Reygadas essaye de revenir au regard innocent, enfantin, qui permettrait une contemplation extatique du réel. C'est ce que Nietzsche appellerait un regard dionysiaque, car le « dionysiaque se caractérise encore par



un mélange d'horreur et d'extase, du fait de la perte de l'humanité de l'individu et de sa réconciliation simultanée avec la totalité⁹². » Il faut remarquer aussi que le choix technique de la hauteur de la caméra nous donne l'impression que celle-ci se présente comme un regard subjectif de la petite Rut ; comme si l'image allait partager tout au long du film cette vision extatique et innocente. La caméra bouge librement, telle la course aléatoire de la petite qui poursuit les vaches, qui court avec les chiens, qui tombe et qui se relève comme si de rien n'était. C'est presque comme si elles, l'image et Rut, jouaient et couraient ensemble. Or, quand la caméra s'éloigne, nous constatons à nouveau, avec une certaine préoccupation, la petite taille de l'enfant en contraste avec l'immensité de la nature. Ainsi, dans cette ambiance joviale, les flaques d'eau sur lesquelles Rut marche donnent l'impression d'un renversement de la réalité : comme si l'innocence de la petite pouvait changer le réel. Cependant, quand la nuit tombe c'est le reflet du ciel sur les flaques d'eau qui donne à la séquence un air apocalyptique. Avec cet incipit, le réalisateur semble récréer la genèse des relations entre les forces du réel. Une relation fondée sur l'innocence, et qui existerait *a priori* des raisonnements humains. Reygadas veut la réconciliation simultanée avec la totalité. Rut, ici synecdoque de l'Humanité, est en symbiose avec le reste de son environnement. En effet, ces images montrent le besoin de

⁹² DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.*, p. 102.

Reygadas de revenir aux liens les plus *naturels* entre l'homme et la nature.

Cependant, quand la nuit tombe et le rêve commence à devenir cauchemar, la caméra s'éloignera de Rut pour venir cadrer les chiens, et les éléments autour de Rut commencent à se confondre dans une esthétique apocalyptique. Nous nous demandons : où est passé la petite ? La fin de la séquence nous donne l'impression que la nuit est venue arracher Rut de ce « paradis » naturelle, avec l'intention de la faire « renaître » dans le monde des humains... Quelle interprétation en faire ? La lumière, qui *s'envole* lentement, laisse place à un paysage totalement surréaliste, *surhumain*. À contre-jour, les éléments en premier plan sont maintenant méconnaissables, obscurcis par la lumière d'un coucher de soleil ineffable. La figure de Rut disparaît aussi pour laisser place à la contemplation extatique de cette nature tellement puissante. Est-ce la petite le personnage principal de cette séquence, ou bien c'est la magnificence du paysage et la puissance sauvage de la nature qui l'emporte ? Ainsi, sur la fin de la séquence, une nouvelle analyse se dévoile...

Au début, Rut est dans son rapport le plus élémentaire avec la nature. Rien ne l'inquiète, sauf son rapport avec les éléments qu'elle contemple, ceux avec lesquels elle est directement en lien. Son champ d'interprétation est réduit aux « vaches » et aux « chiens » qu'elle nomme. Cependant, vers la fin de la séquence, en parallèle du coucher de soleil, la petite Rut commence à faire allusion à une structure autre, plus rationnelle ; son raisonnement l'éloigne de cet éden et la ramène de plus en plus vers la structure contraignante et anthropocentrée de la famille : « père », « mère », « maison », commence-t-elle à dire. Et avec ce nouveau langage la météorologie change aussi. Le soleil disparaît et laisse place à un ciel vertigineux. Il semblerait ainsi que Rut s'éloigne avec ces derniers mots de son rapport élémentaire avec la nature pour aller vers les ténèbres de la structure mentale anthropocentrée. D'ailleurs, c'est comme si le développement de la scène se déroulait en sens inverse du titre de l'œuvre et nous nous demandons si le film ne présente pas plutôt la formule « *Ante tenebras, lux* » ? En effet, le film semble montrer dans son incipit une sorte de genèse qui dépeint une *harmonie* entre la brutalité et la sauvagerie, et l'innocence et la délicatesse. Genèse qui encourage d'un côté une contemplation extatique, et de l'autre l'acceptation de tous les éléments du sublime. C'est l'attitude dionysiaque sous laquelle « non seulement le lien d'homme à homme vient se renouer, mais la nature aliénée –hostile ou asservie– célèbre de nouveau sa réconciliation avec son fils perdu, l'homme⁹³. » Ce regard extatique et dionysiaque se présente comme la lumière du film, qui sera obscurcie par les ténèbres d'un rationalisme trop anthropocentré. Cependant, ces ténèbres doivent être brisées à nouveaux car le titre du film postule la formule *Post Tenebras Lux*, et

⁹³ DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.*, p. 35.

non l'inverse. Comment réussissons-nous à revenir vers la lumière, est-ce la vraie question. Mais la totalité de la réponse devra attendre. Nous dirons seulement que si le premier pas vers cette lumière est l'acceptation de la volonté de puissance, comme force constitutive du monde, le deuxième pas ne peut qu'être celui de l'éternel retour, car c'est lui qui encourage une attitude dionysiaque et assure le triomphe des forces actives sur les forces réactives : « avoir envers l'existence une attitude dionysiaque : ma formule pour cela est *amor fati*⁹⁴ ». Mais nous développerons plus en profondeur cette hypothèse dans notre troisième partie. L'éternel retour viendra clore et éclaircir les quelques détails qui persistent inextricables.

Nous venons de démontrer comment Carlos Reygadas, dans son inquiétude pour égaliser l'importance des étants, son envie de redonner de l'importance à la nature, rejoint le naturalisme nietzschéen. Une préoccupation qui se traduit par le numéro de plans consacrés à la nature, par la configuration des personnages dans le cadre vis-à-vis d'elle, et par la façon dont ces personnages discutent à son sujet. Ensuite, nous avons analysé plus en détail la toute première séquence du film pour montrer le souci esthétique que le réalisateur a pour dépeindre adéquatement le sublime de la nature ; et, c'est justement la question qui fut soulevée dans cet incipit qui nous servira de guide pour la suite. Où la lumière est-elle passée ? Pourquoi a-t-elle disparue ? Nous voulons démontrer par la suite que si la lumière s'est éteinte c'est parce que les volontés de puissance *negatives* semblent commander le monde. Les forces réactives auraient-elles vraiment pris le devant face aux forces actives ?

3. Une mésinterprétation de la volonté de puissance

Nous avons choisi d'utiliser le mot *mésinterprétation* car il postule d'emblée que l'être humain a mal compris ce qu'est la volonté de puissance. Comme Patrick Wotling et Gilles Deleuze l'expliquent, la volonté de puissance ne fait jamais référence à la violence ou à la brutalité. Ce n'est pas une volonté qui veut augmenter sa puissance physique. « Elle ne signifie pas davantage le désir de domination, ni l'aspiration au pouvoir : une telle lecture, relevant de la psychologie empirique la plus plate, supposerait un clivage entre le désir, l'aspiration, ou la volonté d'une part, et son objet

⁹⁴ NIETZSCHE Friedrich, Fragment Posthumes XIV, 16 [32], cité par DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.*, p. 35.

visé d'autre part, dualisme que Nietzsche récuse⁹⁵. » Nous avons expliqué en introduction que Nietzsche ne « croit » pas à l'existence d'un sujet, et par conséquent, un objet ne peut pas exister non plus. La volonté de puissance n'est pas quelque chose qui désire, mais quelque chose qui interprète et qui augmente sa puissance en contact avec d'autres forces, sur lesquelles elle peut déployer sa puissance. Évidemment que la puissance veut libérer sa force, augmenter sa force, mais ce n'est pas à travers la violence, la brutalité, qu'elle doit s'imposer. Cependant, l'être humain d'aujourd'hui, tels les personnages du film en font preuve, semble vouloir développer une puissance « destructrice », dénouée d'interprétation. La brutalité et la violence n'en sont que des degrés faibles de la volonté de puissance car « elles constituent en effet des formes d'absence de maîtrise, de laisser-aller témoignant d'une situation d'esclavage à l'égard de certaines pulsions devenues despotiques⁹⁶ ». Et pourtant, c'est ce genre de comportement que nous observons dans le film. Pour soutenir notre argument, nous allons prendre comme exemple le personnage de Sept, qui est un employé de la famille avec lequel Juan sympathise, et le personnage de Natalia, la femme de Juan. Tous deux exercent de façon différente « leur » volonté de puissance. Sept est plutôt un personnage qui incarne une volonté de puissance plus agressive ; il est un « sujet » qui nous servira pour exemplifier la plasticité de la volonté de puissance. En revanche, Natalia représente une volonté de puissance « faible ». Les forces qui s'exercent en elle sont, d'un côté, le stéréotype nietzschéen de la



mère qui est *volonté* du ressentiment ; et d'un autre côté l'incarnation de forces réactives qui n'iront jamais jusqu'au bout de ce qu'elles peuvent.

Nous avons effectivement postulé que le *sujet* n'existe pas pour Nietzsche, et nous tenons donc à préciser que nous étudierons Sept et Natalia non pas en tant que *sujets*, mais en tant que « corps » ; car « tout rapport de forces constitue un corps : chimique, biologique, social,

⁹⁵ DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.*, p. 289.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 295.

politique⁹⁷ » et que « deux forces quelconques (...) constituent un corps dès qu'elles entrent en rapport⁹⁸ ».

Commençons par exemplifier le rapport des forces qui se produit en Sept. Sept est le premier personnage adulte qui se manifeste dans le film. Il apparaît pour la première fois entouré par la nature, sur son âne, dans une séquence envahie par le bruit incessant de la forêt. À première vue, c'est un personnage qui semble en symbiose avec son environnement. De plus, lors de cette séquence il est cadré par la plasticité du verre biseauté qui lui donne une apparence presque « mystique », qu'il partage avec la beauté du paysage. Pourtant, en opposition à cette première impression, nous comprenons vers la moitié du film que Sept était un alcoolique qui battait sa femme et ne s'occupait pas de ses enfants ; son attitude étant la conséquence d'une terrible enfance, dans laquelle Sept a vu son père violer sa petite soeur. Le personnage explique qu'à partir de ce moment-là il a essayé de « niquer » la vie de son père par tous les moyens, mais qu'il a fini par se « niquer » lui-même. Si nous avons choisi d'analyser le personnage de Sept c'est parce qu'en lui nous observons des volontés de puissance changeantes, ce qui offre justement une variation dans le rapport entre les forces qui s'exercent en lui ; étant donné que la valeur des forces ne peut pas être déterminée de façon arbitraire et les qualités des forces ne sont pas figées, qu'elles sont plastiques. Sept fait preuve de la lutte incessante entre les forces : la victoire des forces réactives sur les forces actives, et le retour de forces actives au commandement de la puissance.

Dans une première instance, Sept semble un personnage plutôt clairvoyant et attentif. Puisant, non pas parce qu'il est plus « fort » que les autres, nous voyons bien qu'au niveau économique il est pauvre, et il demeure, vis-à-vis de Juan, inférieur dans la chaîne sociale. Nous pourrions même croire qu'il est plutôt faible car il se laisse « agresser » verbalement par Gant. Quand celui-ci lui demande de couper l'avocatier, Sept se montre hésitant et soumis au long de la conversation, tandis que Gant adopte une attitude dominante, et a l'air beaucoup plus violent et excité. Ce dernier est prêt à tuer sa soeur s'il en trouve l'occasion et il est clairement fier de cette pensée. Cependant, si Sept demeure plus puissant c'est justement grâce à sa « passivité » au long de cette séquence. Nous voyons bien qu'il est mal à l'aise avec la conversation, peut-être parce qu'il n'est pas d'accord avec ce que son collègue dit, mais surtout parce qu'il se rend compte qu'il est en train de rentrer dans une situation délicate : d'une part, Gant, violent et agressif, pourrait s'énerver contre lui s'il refuse de couper l'arbre ; d'autre part, la soeur de Gant qui apparemment est tout de même violente, pourrait s'en prendre à lui. Que faire face à une telle commande ? Nous voyons bien que Sept se pose la

⁹⁷ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 62.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 62.

question, qu'il est dans l'analyse de la situation et qu'il essaye de faire le meilleur choix. Tout au long de la conversation, Sept reste très dubitatif quand Gant lui détaille la haine qu'il ressent envers sa soeur et lui avance que ses enfants ne lui parlent plus. Du point de vue spectatorial, nous savons que Sept traverse une situation similaire avec ses enfants, ce qui lui permet d'avoir un avis plus réfléchi sur le sujet. Il essaye ainsi, de façon très subtile, de ramener Gant à la raison : « Pourquoi ces histoires, le Gant ?⁹⁹ » En termes de force et de volonté de puissance, nous devrions expliquer cette situation ainsi : dans une toute première instance Sept s'est « niqué » la vie parce qu'il n'était pas maître de lui-même. Le corps de forces constituant « Sept », était commandé par des volontés de puissance faibles, qui étaient dans la négation plutôt que dans l'affirmation. À rappeler que pour Nietzsche les moments de malheur ou douleur sont des moments qui doivent être acceptés avec jouissance car ils permettent une analyse différente du réel. Cependant, Sept agissait selon les sentiments de haine qu'il avait envers son père. Ce sont les forces réactives qui l'emportaient et qui empêchaient les forces actives d'aller jusqu'au bout de leur pouvoir ; c'est-à-dire, jusqu'au bout d'une interprétation correcte qui aurait permis à Sept de se défaire de la haine et la rancune et de s'éloigner de ces pulsions de la négation. Comme Deleuze l'explique, « les pulsions elles-mêmes sont d'écrites par Nietzsche comme une interprétation.¹⁰⁰ » Si ses pulsions avaient été régies par des forces actives, elles auraient permis à Sept une interprétation correcte qui aurait eu un résultat plus « positif ».

Cependant, dans une deuxième instance, le personnage semble, jusqu'à la fin du film, un homme différent de celui qu'il avait décrit à Juan. Comme nous l'avons exemplifié avec la conversation qu'il a avec Gant, nous avons tendance à croire que les forces actives ont réussi à l'emporter et que Sept a atteint un dépassement de soi, ce qui constitue le « degré le plus haut de la maîtrise, qui est la forme suprême de l'intensification de la puissance, la marque de la grande santé.¹⁰¹ » Mais, est-ce que Sept est un *corps* en totale maîtrise ? La troisième et dernière instance nous prouve que non.

Pour approfondir sur le comportement pulsionnel qu'on remarque dans le corps de « Sept », nous devons introduire un autre concept Nietzscheen, celui de l'*affect du commandement*, qui désigne « le sentiment d'autorité écrasante éprouvé par la pulsion, ou le groupe de pulsion dominant au sein de l'organisme, accompagné de la conviction qu'elle ou il sera à coup sûr obéi¹⁰² ». C'est-à-dire que dans un corps il y a des forces – que nous pouvons appeler aussi pulsions – qui vont commander et qui seront au sommet de la hiérarchie des pulsions, et d'autres pulsions qui vont obéir. Et ce, parce

⁹⁹ Traduction du dialogue : « Para que te metes en tanto pedo Guante? »

¹⁰⁰ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 298.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 295.

¹⁰² *Ibid.*, p. 26.

que pour Nietzsche une pulsion dominante ne cherche jamais à écraser les autres pulsions, mais elle les soumet à son « autorité ». L'affect du commandement permet à Nietzsche de « résoudre le problème de la communication pulsionnelle – qui doit être comprise sur le modèle de l'émission, de la transmission et de l'exécution d'ordres au sein d'une organisation hiérarchisée – et de montrer que les volontés de puissance se perçoivent et s'évaluent mutuellement¹⁰³ ». Un corps en harmonie est donc celui dans lequel les pulsions dominées acceptent d'obéir, et les pulsions dominantes, de commander. Nous appellerons le contraire : un corps en « anarchie ». Les forces qui, dans le développement du film, semblaient créer un corps en harmonie, celui de Sept, deviendront un corps anarchique, commandé par des volontés de puissances négatives. Vers la fin du film Sept se rend chez Juan pour le voler. Au moment du vol, presque par hasard, Juan revient chez lui pour récupérer quelques affaires oubliées et découvre Sept en plein acte, qui panique et qui, sous l'influence d'un commentaire de son complice, tire sur Juan. Nous avons déjà commenté que les forces entrent en rapport par hasard, et que ce hasard aide à déterminer la qualité des forces. À ce moment-là, les forces « Sept » se voient obligées d'interpréter la situation d'une façon autre que prévue, mais suite à leur interprétation elles pourraient se manifester *activement* ou *réactivement*. Déjà, nous pouvons voir que le choix de voler Juan n'était pas un acte très réfléchi, car, comme nous dirions avec une expression mexicaine : « il ne faut pas mordre la main qui vous nourrit. » Ou, sous des mots nietzschéens : « Gardez-vous de cracher contre le vent.¹⁰⁴ » Mais, analysons son acte depuis sa généalogie. Quel type de volonté aurait poussé Sept à agir ainsi? Forcément, une volonté de puissance négative, qui entrainerait la naissance des forces réactives ; des forces sous l'influence de sentiments « esclaves ». C'est-à-dire, de sentiments de haine et d'envie qui, n'étant pas suffisamment forts pour changer la qualité de leur puissance, cherchent à nuire aux forces actives. Sept incarne, à ce moment-là, ces forces réactives qui veulent empêcher les forces actives d'aller jusqu'au bout de ce qu'elles peuvent. Mais la situation s'aggrave une fois que Sept rentre le soir chez lui et voit sa femme et ses enfants qui l'attendent, et qu'il apprend que c'est grâce à Juan qu'ils sont là. Comment remercier la personne sur qui il vient de tirer dessus ? Le lendemain matin, il partira chez Juan avec l'intention de lui parler, mais il apprendra que Juan vient de mourir. De retour chez lui, il s'aperçoit que sa famille s'est à nouveau enfuie. Désespéré, se rendant compte de sa situation délicate, Sept part dans la forêt et s'arrache, littéralement, la tête. Pour retranscrire ces faits dans des termes de forces, nous pouvons dire que les forces réactives ont pris le devant, amenant sept à voler et à tirer sur Juan. Ensuite, malgré ce mauvais choix, une fois qu'il s'est aperçu que sa famille était revenue grâce à lui, il fera *a posteriori* une bonne interprétation, quand il décide d'aller parler à Juan. Nous

¹⁰³ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁴ NIETZSCHE Friedrich, *Ecce Homo*, *op. cit.*, § 8, « Pourquoi je suis si sage », p. 36.

avons envie de dire que c'est une bonne interprétation, influencée par des volontés de puissance positives, car elles conduisent Sept à assumer les conséquences des actions passées, elles ont envie de s'affirmer. Ainsi, cette action témoigne la détermination du personnage pour augmenter sa volonté de puissance, car, comme nous l'avions mentionné, « il y existe une infinité de manières pour un vivant d'intensifier sa puissance y compris de forts subtiles, bien éloignées de la simpliste domination physique¹⁰⁵ ». Cependant, quand il apprend que Juan est mort et que sa famille est partie, il n'a plus le courage ni l'envie de continuer. Les forces qui demeuraient actives finissent par se laisser « convaincre » par les forces réactives, qui leur enlèvent leur besoin de s'affirmer. Il n'y a plus aucune volonté affirmative. Si la volonté de puissance est *interprétation*, l'interprétation sur le comment continuer s'avère obscure et difficile. La volonté de puissance est ce qui donne un sens à la chose, mais, quel sens aurait donc tout cela? « Sept », qui est alors commandé par une majorité de volontés de puissance négatives, n'a plus envie de s'affirmer dans *cette vie*, et décide de se tuer. Cependant, pour une analyse complète de cette action, il est indispensable de rappeler que les concepts nietzschéens ne peuvent exister que dans l'univers de l'éternel retour. Sur ce terrain du retour éternel, le choix de Sept s'avère la preuve ultime de la victoire des forces réactives, qui n'ont pas eu la puissance de s'affirmer ni dans cette vie, ni dans l'éternité des vies qui viendront par la suite. Car, dans l'éternel retour, même les forces réactives, du moment où elles veulent s'affirmer dans le revenir, deviennent de forces actives. Clairement, les forces qui ont causé le suicide de Sept n'eurent pas le *besoin du revenir*, et demeureront « éternellement » réactives. Mais l'éternel retour devra attendre encore un peu, et c'est le personnage de Juan que nous utiliserons pour clarifier ce dernier concept.

Par rapport à Natalia, nous voulons seulement consacrer quelques mots. Pour Nietzsche, les mères et les sœurs représentent l'incarnation du sentiment du ressentiment ; sentiment qui fut créé par les forces réactives, pour légitimer la « culpabilité » et faire croire aux forces actives qu'elles ne doivent pas aller jusqu'au bout de ce qu'elles peuvent. C'est la règle qui explique la morale des maîtres et des esclaves qui, généalogiquement, apparaît avec la création des valeurs ascétiques¹⁰⁶. Les forces esclaves, qui furent incapables de changer leurs qualités ont voulu imposer des nouvelles « règles » pour contraindre la puissance des forces maîtres. Ainsi Natalia, en tant que personnage

¹⁰⁵ DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.*, p. 292.

¹⁰⁶ cf. : « Les mères et les sœurs : cette seconde puissance féminine a pour fonction de nous accuser, de nous rendre responsables. C'est ta faute, dit la mère (...) c'est ta faute, c'est ta faute, jusqu'à ce que l'accusé dise à son tour "c'est ma faute", et que le monde désolé retentisse de toutes ces plaintes et de leur écho. "Partout où l'on a cherché des responsabilités, c'est l'instinct de la vengeance qui les a cherchés." [VP, III, 458] Dans le ressentiment (c'est ta faute), dans la mauvaise conscience (c'est ma faute) et dans leur fruit commun (la responsabilité), Nietzsche ne voit pas des simples événements psychologiques, mais les catégories fondamentales de la pensée sémitique et chrétienne, notre manière de penser et d'interpréter l'existence en général. » DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie, op. cit.*, p. 33.

« soumis » face à Juan, nous permet d'expliquer la double *psychologie*¹⁰⁷ des forces : d'une part, Natalia n'arrive pas à s'affirmer devant Juan, ce qui donne une *quantité* de « dominées » à ses forces ; mais, d'autre part, ces forces dominées ne veulent pas « obéir », même si la nature des forces est justement celle de commander ou d'obéir. Elles rompent ainsi avec l'harmonie qui pourrait exister entre les forces. Cependant, ces forces réactives joueront la psychologie du ressentiment, et, grâce à un « chantage émotionnel », essayeront de bloquer les forces de Juan. Nous pouvons remarquer cela dans la conversation qu'ils ont vers la moitié du film. Attention, nous ne voulons pas dire que Natalia devrait succomber à la pression sexuelle que son mari lui impose, mais que sa façon de riposter pourrait être plus *active*, et moins *réactive*. Au lieu de jouer avec le sentiment de la culpabilité, au lieu d'essayer d'empêcher la puissance des forces de Juan, les forces réactives en elle devraient avoir envie d'augmenter leur puissance et de s'affirmer ! Il faut remarquer que, jusqu'à maintenant, nous n'avons pas qualifié la *qualité* des forces de Juan, et que nous ne sommes pas en train de défendre que les forces qui poussent Juan à vouloir imposer sa « puissance » sur Natalia soient actives ou réactives. Elles sont dominantes, cela est évident, mais pas forcément des forces actives. À cet égard, pour juger correctement cela un travail de *généalogiste* serait nécessaire : c'est le travail effectué par la volonté de puissance qui grâce à l'art de l'interprétation est capable de déterminer la qualité des forces. Cependant nous n'irons pas plus loin dans cette explication vis-à-vis des forces, du fait que nous avons le sentiment que le film lui-même postule ses propres interprétations. Nous soutenons que l'utilisation du verre biseauté engage une volonté de puissance intrinsèque au film, que nous essayerons de dégager par la suite. Qu'est-ce que le verre biseauté cherche à nous faire voir ? Quand est-ce qu'il apparaît ? Pourquoi ?

Dans cette sous-partie, nous avons essayé de déterminer la quantité et la qualité des forces, et la nature des volontés de puissance. Nous avons donc analysé le personnage de Sept, sur lequel nous avons postulé différentes interprétations. Ensuite, nous avons exemplifié avec le personnage de Natalia la *psychologie* que peuvent employer les forces pour changer leur qualité et leur quantité. Nous avons constaté que ces deux personnages sont des corps commandés par des volontés de puissance négatives. Et à travers ce constat notre première hypothèse sur la disparition de la lumière a prit forme. Si la lumière a disparu de ce monde ce n'est pas seulement par l'éloignement de l'homme envers la nature, qui a été la conséquence d'un rationalisme trop anthropocentré, mais aussi parce que les volontés de puissance qui « règnent » dans notre réalité humaine sont plutôt négatives.

¹⁰⁷ cf. : La psychologie est la théorie qui étudie le comportement des pulsions : « L'homme est, comme tout vivant, un édifice de pulsions hiérarchisées. Élevage et dressage désignent alors deux modes de traitement de ces pulsions, et prennent donc sens par rapport à la théorie qui les étudie, la psychologie. » DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, p. 111.

Nous habitons un monde de forces réactives, qui cherchent à nuire la volonté de puissance et qui rendent l'homme *malade*. D'ailleurs, dans notre premier axe nous avons commenté que la tâche du *philosophe* et celle de démasquer les raisons à la source des règles morales d'aujourd'hui. Nous avons dit que la tâche du philosophe est essentielle car les valeurs ascétiques dominant le monde d'aujourd'hui et contraignent le développement de la puissance. Ainsi, les deux personnages du film viennent faire preuve de cela : nous avons réussi à dresser l'homme avec des croyances faibles et erronées ! Pour Nietzsche, évidemment, « dire que dresser un animal c'est le "rendre meilleur", voilà qui sonne à nos oreilles comme une dérision (...). On l'affaiblit, on le rend moins nuisible, on en fait une bête *maladive* au moyen de l'affect dépressif de la peur, au moyen de la douleur, des blessures (...) Il n'en va pas autrement de l'homme domestiqué¹⁰⁸ ». Carlos Reygadas, en partageant les valeurs du philosophe nietzschéen, cherche à montrer les conséquences d'un monde commandé par des volontés de puissances négatives. Cependant, même si le film dépeint un monde de forces réactives il postule aussi un *remède*, car les forces sont plastiques et peuvent redevenir actives. Mais, comment parvenir à cela ? Évidemment, avec des interprétations plus justes, avec des volontés de puissance positives. Ainsi, le film nous invite à travers sa forme et sa diégèse à *renouveler* notre regard pour atteindre ces interprétations. En effet, c'est le verre biseauté qui viendra faire la « mise au point » envers les éléments qui seraient importants à re-regarder, à analyser ; il apparaît pour guider ce qui serait une interprétation plus adéquate du monde, laquelle est nécessaire pour redonner la lumière à l'existence.

4. Le verre biseauté : une volonté interprétative?

Nous avons déjà commenté dans notre premier axe le choix que fait Carlos Reygadas par rapport à l'esthétique et à la plasticité de son image. Nous avons montré comment l'utilisation du verre biseauté rompt avec la tradition bazinienne sur la réalité de l'image cinématographique qui s'exerce en faveur de la vraisemblance. Nous avons mentionné que Reygadas essaie plutôt, en dépit de ce dernier code, de questionner ce que peut une image et de questionner à travers elle la réalité. Et à cet égard nous avons avancé divers questionnements : est-ce que l'image dédoublée appartient à un rêve de Rut ? à un rêve d'Eleazar ? Cependant, aucune de nos hypothèses ne semblait tenir la route. Ainsi, nous nous sommes aventurées à postuler que l'utilisation du verre biseauté s'avérait

¹⁰⁸ NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des idoles*, op. cit., § 2, « Ceux qui veulent "amender" l'humanité », p. 48.

plutôt aléatoire, et qu'elle ne cherchait à transmettre qu'une esthétique onirique et sensationnelle. Mais nous n'avions pas tout à fait raison...

Il est évident que l'utilisation de ce verre n'envisage pas une analyse « typique », qui serait par exemple une analyse syntagmatique comme celle de Metz, que nous avons évoquée. À cet égard, même s'il est absurde de dire qu'une analyse n'est pas « rationnelle », nous voulons défendre que l'analyse qu'il faut faire par rapport au dédoublement de l'image doit s'éloigner du rationalisme que nous avons qualifié de *trop* anthropocentré, et qu'il faut chercher à dépasser. Comme nous l'avons déjà évoqué, Reygadas veut voir les choses « différemment¹⁰⁹ », et de ce fait, l'utilisation du verre biseauté peut venir *imager* cette recherche vers une nouvelle façon de regarder les choses. Recherche qui ne peut être exprimée que par une réhabilitation visuelle et artistique.

Avant de poursuivre, nous devons poser une base : le verre biseauté *est* une volonté de puissance car tout dans l'existence en est une ! « La réalité est interprétable comme volonté de puissance



ce, et rien d'autre. (...) C'est elle qui permet alors de penser la réalité comme intégralement processuelle et homogène¹¹⁰ ». De plus, il est intéressant de l'analyser ainsi parce que la volonté de puissance « permet en particulier de mettre en évidence les origines extra-morales des comportements ordinairement présentés comme vertueux (altruisme, pitié, désintéressement, charité, etc.), en d'autres termes d'en dévoiler le caractère humain, trop humain¹¹¹ ». À cet égard, nous voulons affirmer que le dédoublement de l'image souhaite nous dévoiler une façon différente de percevoir les comportements humains.

Le verre biseauté est utilisé dans la plupart des séquences du film. Cependant, il n'est pas toujours aussi flagrant ou perceptible ; et c'est justement ce que nous voulons analyser : pourquoi serait-il plus présent dans certaines occasions ? Quelles interprétations cherche-t-il à nous transmettre ? D'après notre hypothèse, le verre biseauté apparaît uniquement lorsqu'il considère que ce que

¹⁰⁹ BERJON Jean-Christophe, « Entrevista con Carlos Reygadas », *Contra Campo*, *op. cit.*

¹¹⁰ DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, *op. cit.* p. 296.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 292.

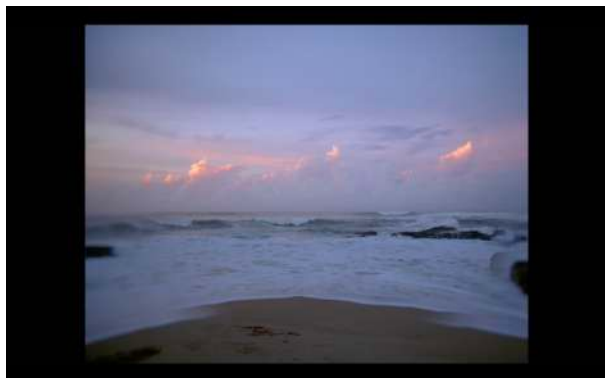
l'image *montre* est « digne » d'être analysée car, comme nous avons dégagé auparavant, une volonté de puissance aspire toujours à augmenter sa puissance. Cependant, pour augmenter sa puissance, la volonté cherche à rentrer en rapport avec des « rivaux » dignes : « l'intensification de la force se traduit toujours par la recherche d'obstacles à surmonter. La lutte est donc le mode de relation propre à la réalité : "La volonté de puissance ne peut se manifester qu'au contact de *résistances* : elle recherche ce qui lui résiste (...)"¹¹² ». Pour le dire autrement, nous postulons que cette volonté de puissance « *verre biseauté* » décide de se manifester uniquement lorsqu'elle trouve que les volontés devant elle sont des « rivaux » dignes d'être d'interprétés et dépassés. Car l'interprétation est un moyen pour la volonté de puissance « de se rendre maître de quelque chose. Le processus organique présuppose un perpétuel INTERPRÉTER¹¹³ » ; Le verre biseauté souhaiterait ainsi se rendre maître de la réalité qu'il observe. Grâce à ce postulat, nous avons choisi de commenter certaines des séquences où l'utilisation du verre biseauté est plus flagrante, sur lesquelles il est plus pertinent de s'attarder.

Tout d'abord, nous pouvons constater que le verre biseauté apparaît uniquement lors des scènes en plein air et plus spécifiquement dans celles qui se déroulent au milieu de la nature. Cela vient renforcer le souci de Reygadas pour dépeindre une nature puissante et prépondérante, sans laquelle rien ne pourrait exister. Il y a seulement la séquence de la fête du village – où le dédoublement de l'image est très flagrant – où nous ne sommes pas sûrs si elle se déroule dans un endroit clôt ou dans un espace ouvert. Cependant, nous avons l'impression que la terrasse où la fête prend place est ouverte tout simplement parce que les villageois ne pourraient pas se permettre de construire une telle terrasse totalement recouverte par un toit. D'après cette remarque, nous pouvons soutenir que les moments les plus intéressants à analyser, d'après ce que le verre biseauté *pointe*, sont ceux qui ont un lien avec la nature ; ceux dans lesquels le dédoublement vient *décorer* l'image. Plus les personnages humains semblent s'éloigner de son rapport élémentaire avec son environnement, moins le verre biseauté se manifeste. Prenons par exemple le cas de la séquence du repas de Noël. La séquence commence dans le jardin d'une très grande maison où le verre biseauté vient cadrer les premiers plans. Comme s'il était curieux de voir ce qui se passe il vient, soi-disant, observer la situation pour juger de l'intérêt de celle-ci : est-ce la situation suffisamment intéressante pour qu'il reste l'analyser ? Rentrer en rapport avec de telles forces lui permettrait-il d'augmenter sa puissance ? Après ces questionnements, la situation semble ne pas l'intéresser, et le dédoublement

¹¹² DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.*, p. 293.

¹¹³ NIETZSCHE Friedrich, Fragment Posthume XII, 2 [148], cité par DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.* p. 295.

de l'image disparaît au moment où les enfants, Rut et Eleazar, rentrent dans la maison. Une fois dans la maison, les conversations entre les adultes sont inintéressantes, catégoriques et certainement contraintes par les structures mentales anthropocentrées. Raison pour laquelle le verre biseauté n'aurait aucune envie de se manifester. Même les relations familiales semblent vides de sens : la grand-mère qui donne de l'argent à ses petits-fils, lesquels ne s'intéressent qu'à l'argent ; ou, les



Il y a des grosses vagues, Rut ?



cousins (adultes) qui veulent seulement avoir le dernier mot dans leurs conversations... Tout simplement, c'est une séquence qui dépeint une fête d'inspiration religieuse, raison de plus pour que le verre biseauté n'ait pas envie d'y assister. Comme Nietzsche soutient, ce qui a vraiment de la valeur ne se discute pas. Pourtant, les personnages dans cette séquence ne font que discuter sur des sujets banals, avec le seul but d'essayer d'avoir « raison ». Ces bavardages sont inutiles pour Nietzsche ainsi que pour Carlos Reygadas, qui décide de cadrer cette scène sans la « *magie* » offerte par l'image fragmentée.

Cette séquence est seulement un exemple de ce que la volonté de puissance « verre biseauté » n'aurait pas *désir* d'interpréter : à savoir, les séquences qui s'éloignent du rapport homme/nature et qui s'aliènent dans les constructions *non naturelles* de l'homme. Mais commentons maintenant celles où l'esthétique fragmentaire vient embellir l'image. Une des séquences où le dédoublement

de l'image est vraiment flagrant est celle qui succède au Repas de Noël, où nous voyons Juan, Natalia et ses trois enfants – il semblerait qu'ils ont eu un autre enfant entre-temps – profiter d'une journée à la plage avec des amis, dans un futur impossible. Impossible car Juan meurt bien avant que tout cela n'ait pu arriver ! Pourquoi cette séquence serait-elle « mise au point » par le verre biseauté ? Lors du premier visionnage du film, alors que nous ne savons pas encore que Juan meurt, nous supposons que la séquence est un flashforward, qui est un code cinématographique très utilisé. Cependant, une fois que nous découvrons la fin, les questionnements concernant cette séquence commencent. Son déchiffrement hermétique fait appel à une interprétation approfondie, ce qui justi-

fierait l'utilisation du verre biseauté. La tâche de la volonté de puissance « ne consiste pas à surmonter des difficultés d'une façon générale, mais à surmonter des difficultés qui permettent d'engager sa force toute entière (...) – pour se rendre maître d'adversaires qui vous soient égaux...¹¹⁴ ». À cet égard, nous pouvons soutenir que plus les séquences sont difficiles à « comprendre », plus le dédoublement de l'image apparaît. Ainsi, si le verre biseauté fait la *mise au point* sur cette séquence c'est qu'il y a des éléments à éclaircir, à déchiffrer. Qu'est-ce qui se cache derrière cette nature paradisiaque dépeinte dans la séquence ?

Nous avons déjà dit que la séquence ne peut pas être un flashforward, mais, pourquoi pas un rêve ? Le rêve est un « objet » revalorisé au nom des idéaux romantiques, et constitue pour Nietzsche « le jeu de l'homme avec la réalité¹¹⁵ ». Il offre des possibilités d'analyse plus profondes envers l'homme, car il représente aussi l'imaginaire qui se cache derrière ses instincts. Arrivé à ce point, nous sommes à la croisée de deux chemins : soit nous défendons que la séquence montre un rêve de Juan qui, ayant accepté – hypothétiquement – le défi de l'éternel retour, ne pourrait que *rêver*¹¹⁶ des situations distinctes que celles qui sont arrivées ; soit, le rêve appartient à un des autres personnages qui se remémore Juan, du fait que « le mort continue à vivre ; car il apparaît aux vivants dans le rêve¹¹⁷ ». Il y a, cependant, une autre interprétation. La parfaite clarté de toutes les représentations en rêve « repose sur la croyance absolue à leur réalité, [qui] nous fait ressouvenir d'états de l'humanité antérieure¹¹⁸ ». Nous avons montré auparavant que l'incipit de Reygadas expose une genèse dans laquelle l'homme et la nature sont en harmonie. Désormais, nous voulons analyser ce rêve comme un appel pour revenir à cette genèse. Avec des tonalités très similaire à celles de la première séquence, ce rêve arrive au milieu du film pour faire écho avec l'*idéal* présenté dans l'incipit. Parce que la genèse perdue retourne aux hommes qui veulent se rendre à cet état antérieur, où ils étaient en complémentarité avec la nature, dans leur rêve.

Jusqu'ici, nous avons commenté que le verre biseauté apparaît dans les séquences en plein air, celles en lien avec la nature. Ensuite, nous avons soutenu qu'il est une volonté de puissance affirmative du fait qu'il apparaît que lorsque les séquences sont difficiles à interpréter. Il vient *regarder deux fois* et faire la mise au point sur les éléments qui doivent être analysés avec les yeux d'un

¹¹⁴ NIETZSCHE Friedrich, *Ecce Homo*, *op.cit.*, § 7, « Pourquoi je suis si sage », p. 31

¹¹⁵ NT, FP, « La vision dionysiaque du monde », § 1, p. 289.

¹¹⁶ Ici, pas dans le sens de *désirer* que les choses se soient passées autrement ; mais au sens le plus élémentaire de laisser aller son imagination.

¹¹⁷ NIETZSCHE Friedrich, *Humain, Trop Humain*, *op. cit.*, § 5 p. 15.

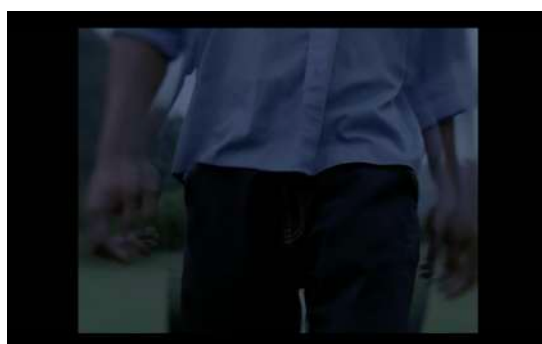
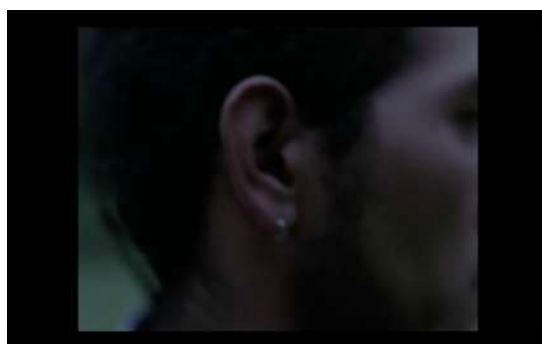
¹¹⁸ *Ibid.*, § 12 p. 19.

philosophe. Finalement, nous voulons défendre que le verre biseauté cherche aussi à accorder plus d'importance aux périphéries. Le dédoublement de l'image offre ce que nous appellerons un *mouvement statique*, consacré à faire rayonner l'« aura » des éléments sur le rebord du cadre. Mouvement statique qui impacte de façon égale tous les éléments, organiques ou inorganiques, et vient ainsi homologuer les étants. Ce qui fait écho avec l'idiosyncrasie naturaliste de la volonté de puissance.

Si habituellement nous priorisons les éléments qui sont au centre du cadre, le dédoublement de l'image attire notre attention vers les rebords de celui-ci. Il incite de ce simple fait un changement de la perception. Ce déplacement du regard s'impose à nous et métaphorise le décentrement du regard anthropocentrique. Nous avons déjà commenté au début de ce deuxième axe que la nature est un personnage prépondérant, parfois plus important que les personnages humains. Nous avons exemplifié ce fait avec la troisième séquence du film, dans laquelle l'arbre semble prendre plus d'importance que l'homme qui le coupe. L'effet de dédoublement du verre biseauté renforce cet argument : la nature devient *doublement* vivante. Il redonne à la nature la force rayonnante qui lui appartient.

Pour éclaircir ce que nous venons de dire, nous allons commenter l'avant dernière séquence du film, dans laquelle Sept s'arrache la tête. La séquence commence et nous sommes au milieu d'un champ. Avec une alternance entre plans rapprochés et gros plans, la caméra cadre de façon fragmentaire la marche de Sept : une main, une oreille, l'autre main, les cuisses. Quand Sept s'arrête de marcher, la caméra cadre ses cuisses et le bas de son torse. Et, même avec un tel cadrage, grâce au dédoublement de l'image nous avons l'impression que les membres du

corps de Sept « respirent » – de façon indépendante. En effet, si précédemment nous avons commenté presque de façon tautologique que *tout* est volonté de puissance c'est pour pouvoir défendre que même l'oreille, les mains et les cuisses susmentionnées sont aussi des volontés de puissance. Ces éléments sont aussi des *corps* – tel le corps de « Sept » – constitués par des forces actives et réactives. Ainsi, lorsque nous observons ces éléments dédoublés par le verre biseauté, c'est comme



si nous pouvions les voir dans leur propre force, « extraits » du corps humain. Le dédoublement visuel nous permet de faire un premier pas pour appréhender les forces : leur observation. Ce qui nous permettra par la suite de pouvoir les interpréter. Grâce à cette plasticité de l'image la puissance rayonnante des éléments se fait « tangible ». Dans cet exemple spécifique : l'oreille vibre, les cuisses vibrent, les mains vibrent, tout comme si ce dédoublement nous donnait la possibilité de percevoir le *mouvement statique* des éléments. Mouvement que nous assimilons à la force qui rayonne de tout *étant* et qui nous permet de percevoir, littéralement, le monde *en tant que* volonté de puissance.

Ainsi, nous pouvons dire que le verre biseauté vient d'abord faire *une mise au point interprétative* sur les éléments importants à remarquer : il signale les séquences « dignes » d'être analysées plusieurs fois. Ensuite, il veille à changer notre perception en redonnant de l'importance aux périphéries. Finalement, il nous permet de percevoir les *forces* « vibrantes » et (inter)dépendantes de tous les éléments du réel.

Tout au long de cet axe, nous avons voulu dégager les différentes formes de la volonté de puissance que sont exposés dans *Post Tenebras Lux*. Nous avons d'abord expliqué ce qu'est le naturalisme nietzschéen et comment Carlos Reygadas semble partager cette perception de la nature. Pour défendre ce premier point, nous avons analysé l'incipit du film qui dépeint une genèse prodigieuse, dans laquelle la nature et l'humanité sont en symbiose, en harmonie. L'analyse de cette séquence a fait émerger une nouvelle problématique : comment pouvons-nous revenir vers la lumière après l'avoir perdu ? En effet, il semblerait qu'à la fin de cet incipit l'homme se voit submergé dans les ténèbres à cause de sa mauvaise compréhension sur la volonté de puissance. Ainsi, nous avons illustré cette mécompréhension avec les personnages de Sept et Natalia. Finalement, nous avons conclu que si l'homme veut revenir vers la lumière il lui faut changer son regard et (re)apprendre à faire de « bonnes » interprétations. À cet égard, nous avons démontré que la plasticité du verre biseauté, du fait qu'elle vient nous montrer la façon « correcte » de regarder les choses, nous offre cette opportunité de revenir vers la lumière. Le dédoublement de l'image veut redonner de l'importance aux éléments périphériques et encourage ainsi un changement dans la perception ; ensuite, en rendant « tangible » *l'image* des forces, il permet d'appréhender au mieux le jeu entre les volontés de puissance.

Cependant, pour pouvoir compléter notre équation : « Reygadas + Nietzsche = retour vers la lumière dans *Post Tenebras Lux* » ; c'est-à-dire, pour aboutir notre interprétation qui cherche à *éclaircir* la complexité du film, il nous faut traiter un autre concept nietzschéen : celui de l'éternel retour. Et ce parce que l'éternel retour établit un « défi » envers les volontés de puissance. En effet, la possibilité de revivre éternellement cette existence permet aux forces de changer leur nature. Ain-

si, avec l'objectif de poursuivre notre quête vers la lumière, nous voulons montrer comment l'éternel retour permet d'*illuminer* les volontés de puissances « négatives ».

III. L'événement de l'éternel retour dans la diégèse de *Post Tenebras Lux*

1. Exposition de la doctrine de l'éternel retour

Dans l'introduction de notre travail d'analyse nous avons cité deux aphorismes nietzschéens qui pouvaient être *illustrés* par des séquences du film, dont l'un traite du défi de l'éternel retour. Effectivement, l'entrée d'un démon fluorescent dans la maison de Juan, dans la deuxième séquence du film, déstabilise le spectateur. Qu'est-ce qu'un élément fantastique viendrait faire dans le film ? Est-ce un démon, un diable, un Minotaure ? Représente-t-il l'incarnation du mal ? Est-il un rêve ? Qu'est-ce que le réalisateur cherche à nous transmettre à travers lui ? Naturellement, de tous ces questionnements résulte notre envie pour expliciter cet élément. Cependant, ce démon ne symbolise pas pour nous « le mal », mais vient *imager* le défi de l'éternel retour. Le défi de l'éternel retour, même si on s'en doute il n'a pas été mis en scène de façon consciente par Reygadas, nous permettra de faire une interprétation plus profonde du film. Nonobstant, avant de commencer à expliquer comment l'éternel retour nous permet de lier les séquences « disloqués » du film, nous devons introduire ce qu'est cette doctrine.

Il y a deux interprétations possibles pour ce concept. La première serait une interprétation pratique ou éthique, dans laquelle il faudrait vivre la vie de sorte que nous puissions souhaiter qu'elle se répète ainsi éternellement, vivre comme si nous voulions toujours recommencer à vivre. La deuxième est une interprétation cosmologique qui permet d'expliquer l'univers nietzschéen de l'éternel retour. Le concept est présenté pour la première fois en 1881 dans *Le Gai Savoir*¹¹⁹, avec l'allégorie suivante : imaginons-nous que nous sommes en train de marcher, et nous nous arrêtons à un carrefour, à la croisée de deux chemins. À ce carrefour, un vieil homme dort, et nous décidons de le réveiller pour lui demander le nom du carrefour. Le vieil homme se réveille, nous regarde et nous dit : cet endroit où vous êtes s'appelle l'*instant*. Et il ajoute : regardez derrière vous, regardez le chemin que vous venez de parcourir, il y a là une éternité. Et, regardez à présent le chemin qui est devant vous, celui qui vous reste à parcourir, lui aussi est éternel et infini. Mais que signifie cette allégorie ? En effet, deux infinis ne peuvent exister car ils se limiteraient l'un à l'autre. Il va de soi donc que l'éternité derrière nous soit la même que l'éternité devant nous et que les deux chemins, qui en réalité n'en font qu'un, se rencontrent toujours dans l'instant. Ainsi l'existence revient toujours sur elle-même dans un mouvement perpétuel que nous éprouvons vaguement à travers la no-

¹¹⁹ NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*

tion du temps mais qui n'est au final qu'une simple perspective. La pensée de l'éternel retour enlève la possibilité d'une fin quelconque. Il s'ensuit qu'il n'y a pas de terme final de la vie, ni dans l'au-delà ni dans l'avenir, et qu'il n'y a pas non plus de but particulier. Le but est atteint en fait à chaque instant présent qui revient toujours à l'« identique » dans le circuit de l'éternité. Cependant il faut rajouter quelques explications à cette allégorie. Nietzsche soutient que le temps est effectivement infini, mais que la configuration des forces qui s'exercent dans ce temps, ne l'est pas. En somme, au contraire du *temps*, la quantité des volontés de puissance n'est pas infinie. C'est ainsi qu'à un certain moment donné de cette temporalité infinie les forces pourront réapparaître identiques à celles qu'elles furent dans le « passé ».

Nous pourrions presque rapprocher cette conception nietzschéenne avec ce qu'en 1890 le mathématicien Henri Poincaré démontre. De façon très simplifiée, Poincaré démontre dans son théorème de la récurrence que tout système macroscopique repasse une infinité de fois par son état initial. C'est-à-dire : si vous cassez un verre, vous pouvez dès à présent savoir que ce verre reviendra à son état initial un jour. Peut-être dans des milliards et des milliards d'années, mais que tout reviendra à lui-même à travers un mouvement perpétuel, comme une sorte de cercle infini. Ainsi, le monde de Nietzsche est un univers infini (l'éternel retour) qui n'a jamais commencé et qui ne finira jamais. Comme dirait Lavoisier : « rien ne se crée, rien ne se détruit, tout se transforme » ; au gré d'un jeu de forces ou de puissances, en tout ce qui parvient à se recomposer en unité.

Deux ans plus tard, en 1883, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche explique à nouveau son concept. Il faut signaler que, d'après Patrick Wotling, l'éternel retour est toujours qualifié par Nietzsche de « doctrine » et non pas de « théorie » ; il est désigné comme l'objet d'un enseignement, celui de Zarathoustra :

« Tout ce qui de toutes choses *est apte* à courir n'a-t-il pas dû, nécessairement, parcourir une fois cette route ? Tout ce qui *peut* arriver, entre toutes les choses, ne doit-il pas déjà être arrivé, s'être accompli, être passé ?

Et si ce qui est déjà été, que penses-tu de cet instant, nain ? cette poterne ne doit-elle pas aussi avoir déjà été ?

Et toutes choses ne sont-elles pas si solidement enchevêtrées que cet instant présent entraîne à sa suite *toutes* les choses futures ? Et lui-même aussi *par conséquent* ?

Car ce qui de toutes choses est *apte* à courir devra parcourir une fois encore cette longue route qui s'éloigne *devant nous*.¹²⁰ »

Autrement dit, pour que quelque chose puisse être *en puissance de*, elle doit forcément exister. Mais pour exister elle doit avoir toujours existé, car dans ce temps infini il n'y a pas de commencement ni de fin. Cependant, ce qui fait la médiation entre cette *possibilité* et la *nécessité d'existence*, c'est cette, soi-disant, temporalité infinie qui est, en même temps, l'existence infinie. L'éternel retour est ce *chemin éternel* dans lequel nous marchons et dans lequel les volontés de puissance s'exercent.

La doctrine de l'éternel retour se présente donc comme la réponse au problème du *passage*. Et en ce sens, elle ne doit pas être interprétée comme le retour de quelque chose qui est, qui est un ou qui est le même. Pour Gilles Deleuze, « dans l'expression "éternel retour" nous faisons un contre-sens quand nous comprenons : retour du même. Ce n'est pas l'être qui revient, mais le revenir lui-même constitue l'être, en tant qu'il s'affirme du devenir. Ce n'est pas l'un qui revient, mais le revenir lui-même est l'un qui s'affirme du divers ou du multiple. (...) C'est pourquoi l'éternel retour doit être pensé comme une synthèse : synthèse du temps et de ses dimensions, synthèse du divers et de sa reproduction, synthèse du devenir et de l'être qui s'affirme du devenir, synthèse de la double affirmation¹²¹. » La première affirmation serait celle d'affirmer tout d'abord la vie, c'est-à-dire, d'accepter l'instant, de jouir de la souffrance comme de la joie, de vouloir s'affirmer en tant que forces actives ; suivie d'une deuxième affirmation, celle de vouloir revenir à l'éternel

Sur ce, l'enseignement de Zarathoustra se présente comme un défi à surmonter, comme une étape de sélection des forces. « C'est la pensée de l'éternel retour qui sélectionne. Elle fait du vouloir quelque chose entier. (...) elle effectue l'équation vouloir = créer¹²². » L'éternel retour est primordial pour la sélection des forces, car « un devenir-actif ne peut être pensé que comme le produit d'une sélection. Double sélection simultanée : de l'activité de la force, et de l'affirmation dans la volonté. Mais qui peut opérer la sélection ? Qui sert de principe sélectif ? Nietzsche répond : l'éternel retour¹²³. » Cela parce que les forces, y compris les forces réactives, du moment où elles décident de s'affirmer et de revenir éternellement, elles deviennent des forces actives. « L'épreuve de l'éternel retour ne laisse pas subsister les forces réactives¹²⁴ ». Dans l'axe précédent, nous avons

¹²⁰ NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, § 2, « De la vision et de l'énigme », p. 207-208.

¹²¹ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 75-76.

¹²² *Ibid.*, p. 107.

¹²³ *Ibid.*, p. 106.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 134.

traité la façon dont les forces actives et réactives agissent. L'éternel retour est la pensée qui vient compléter leur comportement. Les forces (et par conséquent les volontés de puissance), sous le défi du retour éternel peuvent changer leur nature. Cependant, il faut préciser que l'éternel retour produit uniquement un devenir-actif, car « il suffit de rapporter la volonté de néant à l'éternel retour pour s'apercevoir que les forces réactives ne reviennent pas. » Par et dans l'éternel retour, « la négation comme qualité de la volonté de puissance se transmue en affirmation¹²⁵ ». Quand une force réactive décide de revenir dans l'éternité, elle change sa nature en s'affirmant dans le retour, et devient ainsi active. Pour l'éternel retour, il ne s'agit pas « d'affirmer épistémologiquement que tout revient, mais bien plutôt de vouloir que tout revienne¹²⁶. » Nous ne devons pas penser le retour éternel comme une théorie cosmologique prétendument vraie, mais comme une valeur qui transforme celui qui la pense.

De plus, la doctrine de l'éternel retour représente la forme suprême de l'acquiescement : « elle ne se contente pas d'un oui "théorique" (...) mais veut pratiquement le oui, et le traduit concrètement dans une volonté de revivre ce qui a déjà été vécu – un oui-valeur qui constituera le nouveau centre de gravité de l'existence¹²⁷. » En cela, elle doit être pensée en relation avec l'*amor fati*, qui est l'approbation à l'égard de la vie, approbation d'au moins un seul de ses instants. La pensée de l'*amor fati* débouche sur la doctrine de l'éternel retour comme forme suprême de l'acquiescement à tout ce qui se produit. C'est l'état le plus haut qu'un philosophe puisse atteindre : « avoir envers l'existence une attitude dionysiaque : ma formule pour cela est *amor fati*¹²⁸. » Ainsi, cette doctrine ne peut qu'être aussi l'expression du dionysiaque, qui est « l'approbation de l'existence en ses dimensions les plus terribles¹²⁹ ». Conformément à cela, notre analyse sur l'incipit du film de Reygadas prend de l'ampleur : l'attitude dionysiaque que nous avons défendue, qui encourage un retour vers un état plus naturel de l'homme, est potentialisée dans l'univers de l'éternel retour.

Nous voulons rajouter que cette doctrine représente aussi une radicalisation du nihilisme car en elle la mort n'apparaît plus comme une délivrance. Il n'y a plus de fin, seulement un retour éternel. Les forces réactives ne peuvent plus espérer atteindre le salut après la mort. Comment vont-elles agir maintenant qu'elles savent que cela n'arrivera pas ? L'importance s'agit donc de savoir quels seront les effets de cette doctrine sur l'humanité. L'éternel retour se présente comme une ex-

¹²⁵ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op.cit., p. 110.

¹²⁶ DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, op. cit., p. 124.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹²⁸ NIETZSCHE Friedrich, Fragment Posthume XIV, 16 [32], cité par DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, op. cit., p. 126.

¹²⁹ DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, op. cit., p. 127.

périence : qui est assez fort pour incorporer la pensée de l'éternel retour, et faire de cette pensée une valeur ? Par cela, la doctrine exige l'arrivée d'un nouveau type d'homme capable de surmonter le défi : le type surhumain. L'éternel retour s'avère le moyen d'assurer cette arrivée, car seul « le surhumain supporte cette doctrine¹³⁰ », et sera capable d'éduquer grâce à elle.

Ayant expliqué l'enseignement de Zarathoustra, il faut maintenant établir le lien avec le film de Carlos Reygadas. Tout d'abord, nous voulons souligner que l'éternel retour, en plus d'être la « synthèse du devenir et de l'être qui s'affirme du devenir », est aussi la synthèse de notre travail d'analyse. Retraçons notre chemin jusqu'ici. De façon très résumée, dans notre premier axe nous avons uni les démarches reygadiennes avec le concept du *philosophe* nietzschéen. Une fois accepté que le réalisateur mexicain partage une vision nietzschéenne du monde, nous avons senti l'obligation de montrer les autres concepts nietzschéens que nous observons dans *Post Tenebras Lux*. Ainsi, nous avons traité le concept de la volonté de puissance pour expliquer pourquoi l'humanité sombre aujourd'hui dans les ténèbres et postuler que malgré ce fait, le film offre une réorientation vers la lumière. Pourtant, c'est dans la compréhension de l'éternel retour que ces deux premiers arguments auront plus de cohérence et prendront de l'ampleur car les enseignements du philosophe sont possibles que dans l'univers de l'éternel retour. En effet, le travail du philosophe est essentiellement celui de réussir « l'acquiescement, le dire oui, c'est-à-dire encore l'*amor fati*. Le philosophe travaille (...) à élaborer une interprétation affirmative de la réalité¹³¹ ». De plus que « la doctrine de l'éternel retour présente bien la forme suprême de l'acquiescement¹³² ». D'ailleurs, « c'est dans cette perspective de création de valeurs affirmatrices que doit se lire la doctrine de l'éternel retour¹³³. » Ainsi, les forces sont « invitées » par la possibilité du retour éternel à changer leur qualités et à devenir des forces actives. Avec ce troisième axe nous cherchons à démontrer comment le défi de l'éternel retour agit dans la diégèse du film. Nous voulons dégager les façons dont il influe sur les choix du personnage de Juan et sur les choix *plastiques* du film.

D'abord, nous souhaitons défendre que le montage atypique et les éléments hétéromorphes du film – tels le démon fluorescent –, incitent à lire l'oeuvre comme une hypothèse reygadienne de l'éternel retour. Ensuite, nous exemplifierons à travers la condition de la mort de Juan comment

¹³⁰ NIETZSCHE Friedrich, Fragment Posthume IX, 10 [47], cité par DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.*, p. 123.

¹³¹ DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.*, p. 120.

¹³² *Ibid.*, p. 127.

¹³³ *Ibid.*, p. 219.

l'acceptation du défi répercute sur la transgression des ses forces. De plus, nous voulons démontrer comment le défi de l'éternel retour encourage une lecture rétroactive du film : rétroactivité de la part du personnage de Juan, mais rétroactivité de la part du spectateur aussi. Finalement, nous analyserons comment cette nouvelle lecture aboutit à *l'amor fati* – revalorisation de l'instant – et à la libération de la pensée, et permet par conséquent le retour vers la lumière. Ainsi, de clore notre hypothèse analytique du film avec le défi de l'éternel retour nous permettra de retrouver avec succès la *lux* qui s'était cachée dans la profondeur des *tenebras*.

2. Une hypothèse reygadienne de l'éternel retour

Pour expliquer correctement où est-ce que nous voyons l'éternel retour dans le film, nous voulons revenir sur la deuxième séquence – laquelle nous avons commenté au début de notre troisième axe – où l'entrée d'un démon fluorescent dans la maison de Juan vient déstabiliser le spectateur. Reprenons donc nos questionnements et essayons d'y répondre : qu'est-ce que cet élément *fantastique* vient faire dans le film ? Est-ce un démon, un diable, un Minotaure ? Représente-t-il l'incarnation du mal ? Est-il un rêve ?

En effet, les critiques les plus courantes pour cette séquence interprètent ce corps incandescent tel l'incarnation du mal qui habite le monde. Mal qui serait montré par la suite tout au long du film. Le critique Guillaume Gas, par exemple, dans son analyse pour Courte Focale – analyse que nous trouvons très intéressante malgré notre opinion divergente sur son interprétation du mal – argumente : « lorsque le cinéaste tente d'introduire ce Mal sous un angle symbolique une fois passée la scène d'ouverture, on se surprend à voir un diable en images de synthèse qui pénètre dans le domicile familial, muni d'une caisse à outils », et rajouter plus tard qu' « au milieu de tout cela, il y a la nature, vaste et menaçante, où le Mal rôde en silence et où des incarnations bizarres (dont le fameux “diable”) viennent parasiter les scènes de la vie conjugale, précipitant cette cellule familiale dans le chaos¹³⁴. » Si nous ne sommes pas totalement d'accord avec son analyse, c'est parce que ce « diable », qui apparaît pour ouvrir et clore l'argumentaire du film, n'est pas présenté d'après nous comme quelque chose de menaçante. De même, comme nous l'avons déjà remarqué dans notre premier axe, Carlos Reygadas ne semble pas établir des jugements vis-à-vis de ce qui serait le Mal et de ce qui serait le Bien. Reygadas, tel le philosophe nietzschéen, ne cherche pas à défendre avec

¹³⁴ GAS Guillaume, « Post Tenebras Lux », *Courte-focale*, *op. cit.*

son film des jugements aussi catégoriques. De plus, lire cette figure fluorescente telle l'incarnation du Mal ne nous sert pas pour approfondir l'analyse de l'œuvre. Pour nous, une telle interprétation finit au même moment où elle commence : si ce diable est l'incarnation du mal, après, quoi ? Le mal serait représenté dans le film à travers la méchanceté des personnages « égoïstes », « assassins », « violents » ? Mal qui serait justifié par les injustices sociales dont le Mexique est victime ? Tel le montre la scène des Alcooliques anonymes ? Ce n'est pas que cette interprétation nous semble incorrecte, nous pourrions effectivement en faire une telle lecture ; cependant, elle nous semble insuffisante car elle ne permet pas d'expliquer tous les autres éléments hétéromorphes qui se



présentent dans le film, tel le verre biseauté, le match de rugby, le montage non linéaire, les histoires parallèles. Il s'avère que le film est plus complexe et incite à faire une interprétation encore plus riche que cette dernière. De plus, il faut prendre en considération le commentaire que fait Carlos Reygadas vis-à-vis de ce démon : « Il ne m'a pas l'air d'être un diable "méchant" : il n'est ni violent ni désagréable. Il n'essaie pas d'intimider l'enfant ; tout simplement il le regarde, et puis il s'en va.¹³⁵ », et il rajoute plus loin : « Je ne crois pas à l'idée du bien et du mal. Il y a des actions bénéfiques et des actions négatives, mais c'est différent.¹³⁶ » Ainsi, de lire ce diable énigmatique tel le démon qui vient introduire le défi nietzschéen de l'éternel retour nous semble plus pertinent. Il nous permet de construire des connexions « logiques » entre les démarches plastiques et les éléments narratifs inattendus. Rappelons donc le défi :

« Et si un jour ou une nuit, un démon se glissait furtivement dans ta solitaire solitude et te disait "cette vie, telle que tu la vis et l'a vécue, il te faudra la vivre encore une fois et encore d'innombrables fois; et elle ne comportera rien de nouveau, au contraire, chaque douleur et

¹³⁵ SOLÓRZANO Fernanda, « Reygadas contra la interpretación », *op. cit.*

¹³⁶ *Ibid.*

chaque plaisir et chaque pensée et soupir (...) et tout suivant la même succession et le même enchaînement”¹³⁷ »

Tout d’abord, pour analyser correctement la séquence du diable il faut la mettre en lien avec l’incipit du film – qui la précède. Nous avons commenté que l’incipit recrée une sorte de genèse utopique, qui finit par disparaître et laisse l’homme dans l’obscurité des ténèbres. La transition entre cette première séquence et la séquence du diable est particulière : une fois la tempête commencée, les séquences se chevauchent avec l’intrusion de trois plans en noir, sur lesquels apparaissent successivement les mots du titre. Nous oscillons entre les plans qui cadrent le chaos de cette genèse en train de disparaître, et les plans sur une cuisine dans une maison inconnue. Une fois la transition finie, un diable fluorescent rentre par la porte d’entrée de la maison. Analysons maintenant ce qui vient de se passer : à la fin de l’incipit l’homme plonge dans l’obscurité, mais dans la prochaine séquence, laquelle est tout de même submergée dans le noir, c’est l’intrusion du *diable* qui semble redonner de la lumière. En effet, le deuxième plan de la séquence du démon est totalement atypique : la luminosité dans la maison change et la transition avec le plan d’avant n’est pas du tout dans le raccord. Ce plan semble *incarner* un regard externe, telle une « vision animale », car le plan est « capable » de voir dans le noir. C’est peut-être la façon dont Reygadas signale la vision que nous devrions adopter pour observer, malgré la prétendue « *obscurité rationnelle* » dans laquelle son film nous plonge, un peu de lumière. Il nous semble plutôt que l’intrusion du démon ramène d’emblée de la lumière dans la maison et non pas le contraire. Ainsi, si nous prenons ce démon comme l’entité qui introduit le défi de l’éternel retour la lumière ne peut que revenir vers le film. À cet égard, du fait que *Post Tenebras Lux* base son « intrigue » autour du personnage de Juan, le défi de l’éternel retour semble venir aider ce dernier dans ses réflexions. En effet, Juan est présenté tout au long du film comme un personnage en quête de lui-même, à la recherche de réponses. Il est décrit dans la séquence du Repas de Noël comme une « architecte *new age* » qui semble vouloir se réfugier dans les bois sans avoir à renoncer à tout le confort de la vie « bourgeoise ». Nonobstant, il est un homme dans l’incohérence entre ses pensées et ses actes. Un homme en rage qui semble défouler sa frustration en battant son chien qu’il aime le plus. Un homme qui se languit de son innocence perdu, laquelle est symbolisée par les scènes de son enfance. Il semble que pour Juan, seulement d’appréhender le défi de l’éternel retour lui permettra de se réorienter vers la lumière. À cet égard, la condition « existentielle » de Juan nous renvoie directement à l’énigme présentée par Zarathoustra lors de son chemin vers la mer :

¹³⁷ NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, op. cit., § 341, p. 279.

« Je vis un jeune berger, qui se tordait, étouffait, sursautait, le visage convulsé ; un serpent noir lui pendait de la bouche.

Ai-je jamais vu autant de dégoût et de blême épouvante sur un visage? Il avait dû dormir.



Alors le serpent était rentré dans sa gorge et s'y était accroché.

Ma main tenta d'arracher le serpent, elle tirait en vain ! Elle ne put arracher le serpent de la gorge. Alors quelque chose cria par ma bouche : « Mords, mords donc !

La tête, coupe-lui la tête d'un coup de dents », –voilà ce que quelque chose criait par ma bouche. (...)

Vous, les audacieux autour de moi ! (...) Devinez-la-moi l'énigme que je vis alors, expliquez-moi la vision du plus solitaire ! (...)

Mais le berger mordit, comme mon cri le lui conseillait ; il mordit d'un bon coup de dents ! Il cracha loin la tête du serpent : – et se leva d'un bond. Plus ni berger, ni homme, – mais métamorphosé, entouré de lumière et qui riait ! Jamais sur terre un homme n'a ri comme il riait !¹³⁸ »



Tel le berger, un serpent est en possession de la langue de Juan. En effet, ce serpent semble être représenté dans le film par les structures sociales. Nous pouvons constater, par exemple, que la première fois que nous rentrons dans le cercle familial de Juan il y a plusieurs plans sur des fenêtres fermés. Ces plans métaphorisent « l'emprisonnement » du personnage. De même, quand la caméra

¹³⁸ NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., « De la vision et de l'énigme » p. 193.

est dedans la maison de Juan, la lumière provenant de l'extérieur de la maison semble faire un appel pour que « nous » la rejoignons. Mais Juan semble prisonnier de son foyer et même quand il est dehors, comme nous pouvons observer dans l'image à droite, le cadre de la fenêtre vient le renfermer. La *nature*, même si elle demeure à côté du personnage, semble toujours lointaine.

D'ailleurs, cette idée est soulignée à plusieurs moments. La séquence dans laquelle Juan et Natalia sont en route vers la plage est un autre exemple de cet enfermement : à une heure et cinq minutes du film, la séquence commence est la caméra suit de derrière une moto sur une petite autoroute. Nous avançons derrière la moto à travers les montagnes. Cependant, même si nous contemplons avec ce premier plan la beauté de la nature, celle-ci semble toujours loin de nous. Elle défile avec vitesse à nos côtés, et la contemplation extatique dont nous avons déjà parlé est loin d'être atteinte. Pourtant, les montagnes sont là, les arbres aussi ; nous sommes entourés par du vert, mais au lieu de sentir le calme de la nature, nous entendons le bruit tonitruant du moteur de la moto. Le plan change est maintenant la caméra est dedans la voiture de Juan. À ce moment, l'enfermement est double. L'idée d'être à côté de la nature est pourtant d'être loin d'elle se répète. Juan est enfermé dans sa voiture, avec sa famille. Quand la caméra regarde arrière et cadre Rut et Eleazar qui dorment, en arrière-plan il y a les cages des chiens de Juan : les animaux sont enfermés aussi. D'abord, le bruit tonitruant des moteurs nous empêche d'entendre ; ensuite, la « couche de protection » offerte par la carrosserie de la voiture masque notre perception du paysage ; et finalement les cages des chiens viennent renforcer l'idée de notre enfermement. Ces cages peuvent aussi nous rappeler l'envie de l'homme pour *domestiquer* tout ce qui lui paraît « sauvage ». D'ailleurs, Juan apparaît tout au long du film comme un de ses chiens, en cage.

Ainsi, le défi de Zarathoustra se manifeste à travers le diable introduit dans la deuxième séquence du film pour conseiller à Juan de mordre la tête du serpent qui apprivoise sa langue ! Le démon incite Juan à sortir par sa fenêtre, à sortir de sa voiture pour qu'il s'éloigne des morales et des structures sociales contraignantes. Pour que Juan aille retrouver un lien plus *naturel* entre l'homme et la nature. Le serpent est métaphore des valeurs qui ont été construites à tort et qui empêchent Juan d'être « libre », et de déployer sa *puissance*. De mordre la tête du serpent redonnera de la lumière à Juan qui, tel le berger, sera à nouveau « entouré de lumière ». De ce fait, pour pouvoir réussir sa libération, Juan est invité à réexaminer ses actes et son existence à travers le défi de l'éternel retour. Mais évidemment que ce défi bouleverse sa façon de réfléchir et provoque une confusion dans les pensées du personnage. Ainsi, étant donnée que le film se structure autour de Juan, sa confusion psychologique provoquée par le choc du défi se manifeste avec les séquences qui n'ont pas de continuité narrative. Par exemple la séquence de la plage, ou celle du Repas de Noël qui sont

physiquement impossibles, ne peuvent avoir lieu que dans l'imaginaire d'un homme qui sait que rien ne se passera, ni dans l'éternité des éternités, différemment. Ces séquences sont comme des mirages d'un homme qui sait que sa vie ne se déroulera pas autrement.

Nous voulons rajouter qu'en faisant le lien entre l'incipit où Rut semble « représenter » l'Humanité toute entière, et le reste du film, nous pouvons conclure que Juan semble aussi être synecdoque de l'humanité : Rut, symbole de l'innocence, fut « condamner » dans l'incipit à venir au monde des humains, rationnel et contraignant ; tandis que Juan, symbole de la confusion de l'homme adulte « occidental » et de la perte de l'innocence, incarne la lutte de l'homme pour revenir vers ce *lien premier* entre l'homme et la nature.

De plus, la répétition presque homologue de la séquence du démon n'est pas anodine. La deuxième fois où le démon apparaît vient juste après que le spectateur ai appris la mort de Juan. Nous voyons dans cette répétition le retour éternel des événements ; même si les séquences ne sont pas « identiques ». En effet, l'éternel retour ne s'agit pas, ni dans le film ni dans la philosophie de Nietzsche, d'un éternel retour du même qui ferait allusion à un retour cyclique, mais l'éternel retour de la différence. Comme Deleuze nous le fait remarquer : « nous ne pouvons comprendre l'éternel retour lui-même que comme l'expression d'un principe qui est la raison du divers et de sa reproduction, de la différence et de sa répétition¹³⁹. » Sur ce, le diable va revenir à l'éternel, proposer à l'humanité – représentée par Juan – de chercher à surmonter le défi de l'éternel retour. Car seulement à travers lui, l'homme peut envisager un changement, un retour vers le dionysiaque montré dans l'incipit, une évolution vers le *type surhumain*.

Le film se présente alors comme une évolution psychologique du personnage car l'éternel retour ne consiste pas à « affirmer épistémologiquement que tout revient, mais bien plutôt de vouloir que tout revienne¹⁴⁰. » C'est un défi « existentiel » : réussissons-nous à vouloir que tout revienne à l'identique ? Ainsi, si nous interprétons que Juan est tout au long du film dans une lutte interne qui survient après avoir entendu pour la première fois le défi présenté par le démon, notre regard envers les séquences en apparence incompréhensibles, incohérentes, s'éclaircit : ces séquences sont les souvenirs et désirs d'un homme qui, avant sa mort, essaie d'accepter l'éternel retour. Ces séquences sont « disloquées » parce qu'elles représentent les pensées aléatoires et libres d'un homme qui cherche à analyser ses souvenirs. Mais Juan ne fera pas le travail d'auto-analyse tout seul ! le « verre biseauté » va accompagner Juan à travers ses souvenirs, et l'« aidera » à observer le passé avec un autre regard pour qu'il puisse surmonter le défi. Cependant pour réussir, l'acceptation totale de ce

¹³⁹ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op.cit., p. 76-77.

¹⁴⁰ DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, op. cit., p. 124.

qui *est* est nécessaire. C'est pour cela que nous ne nous sommes pas aventurés à postuler une hypothèse dans laquelle le « mal » du monde serait condamné.

Sur ce, nous souhaitons démontrer dans notre prochaine sous-partie que Juan a réussi à surmonter le défi de l'éternel retour. Ainsi, en nous aidant de la plasticité du verre biseauté nous envisagerons de justifier comment la transgression des forces agissantes en Juan fait preuve de l'évolution du personnage.

3. La transgression des forces et la condition de la mort de Juan

Par la suite, nous essayerons d'analyser plus en profondeur le personnage de Juan, en tant que « corps » constitué de forces, pour essayer de répondre à la question suivante : à Juan été capable de le surmonter le défi avec succès ? En effet, penser les volontés de puissance dans le *principe* du retour éternel nous met face à une impasse : si tout est censé revenir à l'identique, est-ce que cela veut dire que les forces réactives reviendront *réactivement* une éternité de fois ? Comment faire alors pour que ce défi de l'éternel retour ne plonge pas l'humanité dans un retour des volontés des puissances nihilistes et des forces réactives ? Comme Gilles Deleuze écrit, « L'éternel retour de l'homme petit, mesquin, réactif ne fait pas seulement de la pensée de l'éternel retour quelque chose d'insupportable ; il fait de l'éternel retour lui-même quelque chose d'impossible, il met la contradiction dans l'éternel retour. (...) Car, comment l'éternel retour, être du devenir, pourrait-il s'affirmer d'un devenir nihiliste¹⁴¹ ? » Cependant, le *principe* de l'éternel retour ne fonctionne pas ainsi. Il ne s'agit pas de revenir à l'éternel en tant que forces réactives, mais de changer la qualité des forces par l'*être* du devenir, qui *est* l'éternel retour. Comme Deleuze explique ultérieurement : « C'est seulement l'éternel retour qui fait du nihilisme un nihilisme complet, *parce qu'il fait de la négation une négation des forces réactives elles-mêmes*.¹⁴² » Cela veut dire que dans l'éternel retour, si les forces réactives veulent revenir dans l'éternité, elles passent par l'*auto-destruction* de leurs forces. La nécessité de s'affirmer dans le devenir les rendrait immédiatement des forces actives, car les forces actives sont des forces affirmatives. « Dans l'*auto-destruction*, les forces réactives sont elles-mêmes niées et conduites au néant. C'est pourquoi l'*auto-destruction* est dite une opération active, une

¹⁴¹ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 101-102.

¹⁴² *Ibid.*, p. 109-110.



“*destruction active*”¹⁴³. » Nous avons dit que l'éternel retour répond à la question du passage par le *devenir*. Ainsi, le devenir qu'il encourage ne peut être que celui du devenir actif, dans lequel même la destruction et les forces ne peuvent que devenir actives. « La négation active, la destruction active, est l'état des esprits forts qui détruisent le réactif en eux, le soumettant à l'épreuve de l'éternel retour, et se soumettant eux-mêmes à cette épreuve, quitte à vouloir leur déclin.¹⁴⁴ »

Sur ce, nous chercherons à prouver comment la condition de la mort de Juan nous permet de faire une lecture rétroactive des choix qu'il a effectués au long du film. Lecture qui nous oblige à commencer l'analyse par le dénouement et à aller vers le début avec un autre regard. Un regard qui sera guidé par le verre biseauté, qui semble être animé lui aussi par le défi du retour éternel. Ainsi, nous veillons à montrer comment les forces réactives en Juan sont en lutte vers le devenir actif.

Nous voulons commencer notre analyse à partir de la séquence dans laquelle Juan attend sa mort et à travers laquelle nous voulons postuler une première hypothèse, selon laquelle tout le film est soit un flashback, soit un *flashforward imaginaire*, et que le moment « présent », cet *instant* présent, le carrefour où nous sommes *maintenant*, est justement cette séquence. Dans cette séquence Juan, avant de mourir, est en train de se remémorer et de commémorer sa vie. Précédemment nous avons dit que le film partage le point de vue de Juan mais qu'il n'est pas pour autant totalement subjectif et que toutes les scènes du film ne sont pas que des souvenirs de Juan. Comme nous l'avons commenté le film possède son propre mouvement, sa propre volonté de puissance, qui semble exercer sa puissance en même temps que le film s'écoule. Nous avons constaté aussi que cette volonté de puissance filmique est incarné par le verre biseauté. À cet égard, nous voulons dégager les moments où cette plasticité de l'image se libère du « regard » de Juan pour venir l'aider à observer les choses différemment. En effet, nous soutenons que la plasticité du film et la psychologie du personnage travaillent ensemble pour essayer de recréer une sorte de synthèse sur ce que fut la vie de Juan. Tout en gardant un regard indépendant à celui de Juan, le verre biseauté va aider le personnage à

¹⁴³ *Ibid.*, p. 109-110.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 109-110.

parcourir ses souvenirs avec l'intérêt de lui proposer une analyse différente des situations qu'il a vécues.

Revenons donc à nouveau sur la séquence de la mort de Juan et signalons ces éléments plastiques qui guideront notre analyse. La séquence commence dans le noir. Juan est plongé dans le silence et l'obscurité, lesquels seront brisés par l'intrusion de ses enfants dans l'habitation (ici, l'innocence des enfants est montrée à nouveau comme un élément qui redonne de la lumière). Nous voulons croire qu'avant l'arrivée de sa famille, dans le calme de l'obscurité, Juan est en train de se remémorer sa vie. Sa réminiscence commence avec son premier souvenir d'enfance, c'est-à-dire avec la séquence du démon, la première fois qu'il fut témoin du défi de l'éternel retour. D'après cette hypothèse, Juan est en train de se souvenir du défi que ce démon est venue lui présenter et que, pour une raison ou une autre, il aurait pu refouler. Souvenir qui lui revient donc avant de mourir pour lui aider à analyser en rétrospective les choix de sa vie.



Au début de la séquence la camera est fixe, à la hauteur du lit, le verre biseauté n'est pas encore là et la chambre donne l'impression d'être une cage en bois. Les tonalités jaunâtres de la séquence nous plongent dans un environnement « malade », décadent. Cependant, cinq minutes après le début de la séquence l'apparition du verre biseauté change d'emblée l'ambiance « morbide ». Il vient cadrer premièrement un élément qui demeurerait imperceptible : le tableau qui est à gauche du lit de Juan, qui présente l'image d'un iceberg. C'est une image porteuse d'espoir car nous pouvons interpréter que la vie n'est que la pointe de l'iceberg. Ainsi, la partie submergée de l'iceberg sous-entend la possibilité que la mort soit quelque chose d'autre qu'un néant. En effet, dans l'univers de l'éternel retour la mort est « positive », elle ne peut être que la possibilité du *revenir*, du *devenir*. D'ailleurs, le prochain plan souligne l'idée que la fin de la vie doit être un au revoir heureux. Le verre biseauté vient cadrer en totale contre-plongée une vieille photo qui repose (à plat) sur le bureau : peut-être c'est Juan quand il était plus jeune. Le personnage au milieu de la photo lève la main pour dire au revoir et les gens derrière lui font de même. Tous les hommes de la photo semblent

heureux, comme en train d'applaudir le départ de celui qui dit au revoir. Avec ce plan, c'est comme si cette *volonté de puissance filmique* venait aussi dire adieux à Juan. En effet, nous voulons constater que si bien le plan sur le tableau de l'iceberg aurait pu être influencé par un raccord regard de Juan, la contre-plongée totale qui vient cadrer cette photo n'est influencée par aucun personnage ou aucun raccord ; ce qui fait emphase à la *liberté de regard* qui possède le verre biseauté. Cette liberté est renforcée par le prochain plan dans lequel nous observons Natalia d'en haut, avec un angle de prises de vue très improbable. Il semble d'ailleurs que nous la regardons à travers le reflet d'un miroir. Ainsi, ce plan cadre Natalia comme si elle était un reflet, un mirage ; et en faisant le lien avec les paroles de la chanson qu'elle joue¹⁴⁵, Natalia apparaît tel un rêve « en train de disparaître ». À ce moment là, nous constatons que le dédoublement de l'image ne donne pas seulement un *mouvement statique*, une *puissance* aux éléments « inertes », sinon qu'il donne aussi l'impression d'une image qui se dissout, qui se fragmente, une image « qui meurt ». Ce qui n'est finalement pas si étrange, étant donnée que le verre biseauté offre une sorte de *vie* « autre » aux éléments dans l'image, il est naturel qu'il leur offre aussi une sorte de « mort ». Le verre biseauté devient aussi symbole de l'éphémère.

Désormais, ayant montré comment le verre biseauté et Juan semblent « travailler » ensemble, nous voulons *re-regarder* certains des souvenirs du personnage pour essayer de les mettre en perspective, et les analyser du point de vue des forces *en devenir*. Nous voulons commenter à nouveau la séquence où Juan bat son chien. Cependant, avec cette séquence nous voulons nous demander maintenant si les volontés de puissances et les forces qui agissent en Juan sont, à ce moment là, actives ou réactives, négatives ou affirmatives. Si nous analysons que Juan n'est pas maître de ses passions et pulsions au moment de battre son chien et que, en plus, il ne peut pas s'arrêter – il ne lui suffit pas de le « battre » il veut « l'abattre » – il paraît évident que sa réaction est totalement réactive. Sa volonté n'est plus celle de s'affirmer en tant que « maître » du chien, mais il veut anéantir son chien malgré l'amour manifeste qu'il ressent pour lui – il commente quelques séquences après que c'est le chien qu'il aime le plus. Il n'est pas du tout en maîtrise de soi, ce qui serait le symbole de la volonté de puissance affirmative.

Un peu après, la séquence dans laquelle il discute avec Natalia dans leur cuisine fait preuve à nouveau des forces réactives du personnage. Nous avons déjà dit que les forces de Natalia pendant cette séquence agissent de façon réactive en essayant de faire culpabiliser Juan, au lieu de vouloir s'affirmer, mais nous n'avons pas commenté les forces de Juan. Dans cette séquence, le personnage masculin est tout de même réactif et essaye aussi de faire culpabiliser Natalia. Nous pouvons le

¹⁴⁵ Neil Young - « It's A Dream »

constater à travers le dialogue manipulateur et blessant que Juan emploie : « On ne peut pas parler. Tu transformes tout. Tu veux qu'on discute les choses, mais tu décides pour tout le monde. » Cependant, il faut rappeler que la brutalité ne fait pas preuve de l'augmentation de la volonté de puissance. À cet égard, si nous faisons allusion aux forces réactives en Juan c'est parce qu'il y a un élément très intéressant dans les forces réactives : tel Deleuze reconnaît, il y a « une ambivalence chère à Nietzsche : toutes les forces dont il dénonce le caractère réactif, il avoue quelques lignes plus loin qu'elles le fascinent, qu'elles sont sublimes par le point de vue qu'elles nous ouvrent et par l'inquiétante volonté de puissance dont elles témoignent. (...) elles nous apprennent de nouvelles manières d'être affectés.¹⁴⁶ » Ainsi, les occasions où Juan a agi de façon réactive nous servent pour approfondir notre sensibilité ; et pour qu'il l'approfondisse lui aussi. C'est en cela que son auto-analyse avant sa mort est primordiale : il permet l'*auto-destruction* de ses forces réactives. Une fois qu'il à *re-vécu* ses souvenirs et ses actes il peut réfléchir sur eux. Cependant, si nous pouvons affirmer que Juan n'est pas au moment de sa mort habité par des forces réactives, c'est parce qu'il a le courage d'accepter sa mort avec joie, avec lucidité. Étant donné que la nature des forces est malléable, Juan aurait réussi à transformer ses forces réactives en forces actives, et sa volonté de puissance en volonté affirmatrice grâce au défi de l'éternel retour. Car « le surhomme est celui qui peut voir dans la mort une “promesse solennelle”, c'est la promesse de l'éternel retour¹⁴⁷ ». Nous voyons bien au long de la séquence que Juan accepte de « partir », qu'il accepte même que ses enfants aillent voir la télévision au lieu de vouloir qu'ils restent absolument avec lui, ce qui témoigne de son détachement, de son acceptation. De plus, il n'a pas envie que sa femme appelle le médecin pour se faire soigner, il préfère qu'elle lui chante une chanson : une chanson qui parle d'un rêve. Comme s'il accepté la possibilité que la vie ne soit qu'un rêve en train de disparaître.

Sous ce regard, nous pouvons même dire que le démon qui s'est présenté dans son enfance n'était qu'un rêve, et peut-être même que les scènes du futur impossible le sont aussi. Mais dans le défi de l'éternité le problème de la « réalité » n'est pas primordial. Il ne s'agit pas de savoir si le défi est *vrai* ou pas, ou, dans le cas particulier du film, de savoir si les scènes que nous regardons ont *vraiment* eu lieu ou non, car « pour peu que la répétition cyclique ne soit qu'une probabilité ou une possibilité, même *la pensée d'une possibilité* peut nous ébranler et nous transfigurer (...)»¹⁴⁸ ». Ainsi, ce qui importe est la valeur pratique d'une telle pensée. Et Juan, en acceptant l'instant au

¹⁴⁶ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 103.

¹⁴⁷ CRÉPON Marc « L'éternel retour et la pensée de la mort », *Les Études philosophiques*, vol. 73, no. 2, 2005, p. 193-202, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2005-2-page-193.htm>, consulté le 25/10/2019

¹⁴⁸ NIETZSCHE Friedrich, Fragments Posthumes, *Gai Savoir*, 11 [203], cité par DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, op. cit., p. 122.

moment de sa mort, et en train d'accepter tous les moments de sa vie, dans le passé et dans le futur. Car, comme pour Nietzsche : « “La question primordiale n'est absolument pas de savoir si nous sommes contents de nous, mais si en général nous sommes contents de quelque chose. À supposer que nous disions Oui à un seul instant, du même coup nous avons dit Oui non seulement à nous-mêmes, mais à l'existence toute entière.¹⁴⁹ » Il a fallu introduire le défi de l'éternel retour pour que Juan accepte de bon gré sa mort et pour qu'il puisse transformer ses forces réactives en des forces actives et faire que sa volonté de puissance ait envie de s'affirmer dans le devenir !

Ainsi, nous pouvons conclure que la condition de la mort de Juan nous permet d'exemplifier la transformation des forces dans l'univers de l'éternel retour. De ce fait Juan et la *volonté de puissance filmique* semblent en route vers le *devenir* du surhumain, car « la négation active, la destruction active, est l'état des esprits forts qui détruisent le réactif en eux, le soumettant à l'épreuve de l'éternel retour, et se soumettant eux-mêmes à cette épreuve¹⁵⁰ ». Notre hypothèse se clôt avec le constat de comment Juan a appris le défi de l'éternel retour et comment grâce à lui il a réussi à s'affirmer dans le devenir, métamorphosant ses forces vers l'*activité*. Affirmation qui a été acquise avec l'aide du verre biseauté et qui lui permettra le retour vers la lumière. D'ailleurs, la mort de Juan nous permet de comprendre aussi que l'éternel retour permet la revalorisation de la vie par l'acquiescement total. Acceptation que Nietzsche appelle aussi *Amor fati*. Ainsi, nous veillerons par la suite à clarifier cette notion pour montrer comment le film *lui-même* – en tant que volonté indépendante – fait preuve d'avoir atteint tout de même cet acquiescement.

4. De l'*amor fati* à la libération de la pensée

Désormais, nous essayerons de démontrer le *type* de regard envers l'existence que le film favorise et qu'il *manifeste*. Cette dernière sous partie fait la synthèse de ce que nous avons peut-être déjà dit. Cependant, cette synthèse sera dépassée par une subtile réflexion que le film nous offre. Nous voulons d'abord montrer où l'*amor fati* émerge dans le film, pour ensuite expliquer que vivre d'après cette pensée nous permet de redonner au monde son innocence. Cette pensée nous permet d'accepter que tout dans l'existence est innocente. En effet, le film dépeint une existence dans la-

¹⁴⁹ NIETZSCHE Friedrich, Fragments Posthumes, XII, 7 [38] ; cité par DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.*, p. 126.

¹⁵⁰ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie, op. cit.*, p. 109-110.

quelle rien, ni personne, n'est *coupable* de quoi que ce soit. Pourtant, pour accepter que tout est innocent il nous faut d'abord « libérer la pensée ». Et seulement en libérant notre pensée nous pourrions lire le film plus en profondeur. Ainsi, nous montrerons que le film encourage grâce à sa construction fragmenté la libération de la pensée. Son langage nous incite à faire des connexions *non-évidentes* mais pourtant *logiques* – d'une logique peut-être *distincte* – entre ses séquences. Nous voulons donc commencer par *re-lire* d'après l'acquiescement de l'*amor fati* certains des éléments que nous avons commentés auparavant.

Dans la paragraphe 267 du *Gai savoir*, Nietzsche écrit qu'il veut apprendre « à voir dans la nécessité des choses le beau : je serai ainsi l'un de ceux qui embellissent les choses. *Amor fati* : que ce soit dorénavant mon amour ! Je ne veux pas faire la guerre au laid. Je ne veux pas accuser, je ne veux même pas accuser les accusateurs. Que *regarder ailleurs* soit mon unique négation ! Et sommes toutes, en grand : je veux même, en toutes circonstances, n'être plus qu'un homme qui dit oui !¹⁵¹ » Nous voulons défendre que le film agit d'après cette même attitude envers le réel. Premièrement, il ne condamne aucune des histoires qu'il nous montre : il ne condamne pas que Sept tire sur Juan ou que Sept s'arrache la tête ; que Juan soit violent avec Natalia ou avec ses chiens ; que Natalia soit soumise ou que les villageois soient « racistes » envers Juan et vice-versa ; ne condamne pas la violence dépeinte par la culture indigène, ni la violence cachée et *pédante* des riches. Le film, tout simplement, montre, et accepte, car il semble agir d'après l'*enseignement* de l'*amor fati* qui « élimine la moralisation du monde, c'est-à-dire sa lecture à partir des idées de faute, ou d'injustice, et de châtement, et la volonté de le corriger¹⁵² ». Comme dans la citation précédente, nous dirons que le film cherche à *embellir* le monde, à le montrer puissant et brutal et beau, ouvert à des interprétations distinctes. Et pour atteindre son objectif, il se sert de l'esthétique du verre biseauté. Esthétique qui vise le retour vers un *naturalisme nietzschéen*, « homogénéisateur » des étants. Esthétique qui nous encourage à faire une analyse spécifique et qui oriente notre regard vers les éléments que nous devons interpréter plus en profondeur.

En sommes, nous pouvons constater que le *film* entreprend une attitude affirmatrice comme celle de l'*amor fati*, car il veut affirmer l'existence, la sublimer. La formule désigne pour Nietzsche « l'acquiescement, le **oui**, comme attitude générale à l'égard de la réalité.¹⁵³ » À la fin du film, par exemple, Juan n'a ni besoin ni envie de dévoiler que c'est Sept qui lui a tiré dessus. Étant donné qu'il vient de surmonter le défi du retour éternel il ne considère plus que cela soit nécessaire : il n'a

¹⁵¹ NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, op. cit., § 276

¹⁵² DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, op. cit., p. 31.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 30.

plus envie d' « anéantir » les forces de Sept, mais d'affirmer les siennes dans son propre *devenir*, avec l'acquiescement.

Un autre élément que nous voulons commenter d'après la vision de l'*amor fati* est celui de l'interprétation. Au long de notre analyse nous avons argumenté que le film se présente comme une interprétation, comme une *volonté de puissance* interprétative imagée par le verre biseauté. Suivant ce constat, nous voulons souligner que l'*amor fati* ne cherche pas à lutter contre les mauvaises interprétations, contre les interprétations nuisibles à la vie, « mais la différence tient au fait que, loin d'aspérer à la destruction ou à l'élimination de l'adversaire (...), la philosophie, repensée comme acquiescement, comprend tout au contraire en quoi celui-ci est nécessaire et voit en lui une condition pour se dépasser soi-même et parvenir à une pensée affirmatrice.¹⁵⁴ » Ainsi, il nous faut dorénavant observer les éléments « *négatifs* », douloureux – que nous venons d'énumérer –, comme sources pour le dépassement de soi. De plus, cette attitude fait que toutes les interprétations distinctes envers le film deviennent « intéressantes » du moment où elles nous servent pour mettre notre propre regard en perspective.

Cependant, la question qui émerge de la doctrine de l'*amor fati* est celle de savoir comment faire pour aimer même la douleur, qui est aussi constitutive à la vie. Ce que l'*amor fati* encourage est tout d'abord de regarder la vie sans « culpabilité » et de reconnaître que l'existence et l'homme sont innocents. D'après cette pensée, la façon correcte d'appréhender l'existence est à travers l'*innocence*, qui est « l'existence affirmée et appréciée, la force non séparée¹⁵⁵ ». Il nous faut pouvoir conclure que l'existence n'a rien de responsable. À cet égard, nous voulons constater que le film ouvre et ferme avec l'innocence, métaphorisée tout au long du film par les enfants qui sont pour Reygadas les seules personnes libres, « parce que l'être occidental en général (...), quand il devient adulte, perd son innocence et devient un être insatisfait, car l'Occident est une philosophie de l'insatisfaction.¹⁵⁶ » Ainsi, le film s'ouvre avec la scène de Rut au milieu de la nature sauvage, et clôt avec le match de rugby. En effet, la scène de Rugby représente l'innocence du fait que la séquence nous montre un flashback de Juan quand il était enfant et par conséquent, encore innocent. Tel Reygadas défend : « Mon film traite de la perte de l'innocence, (...) Il suffit donc de regarder quelques images d'enfance [pour revenir vers l'innocence]. Et d'ailleurs, qui sont ces personnes [qui jouent au Rugby] ? Ce sont des jeunes de 14 ans, et dans le film, les seules personnes libres et satisfaites

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵⁵ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁶ BERJON Jean-Christophe, « Entrevista con Carlos Reygadas », *Contra Campo*, *op. cit.*

sont les enfants.¹⁵⁷ » Effectivement, il n’y a pas trop de difficultés pour commencer le film avec l’innocence car dans cette genèse dépeinte dans l’incipit nous sommes encore loin de la « férocité » de la vie. Cependant, il est courageux de vouloir finir le film avec une scène qui représente l’innocence, après avoir été témoins de la « brutalité » de la vie. Cela nous fait comprendre que pour Reygadas, quelle que soit la situation, il faut toujours regarder le monde à travers l’innocence.

Par la suite, nous voulons nous attarder pour analyser l’*existence* de certaines séquences qui semblent « incohérentes » dans le film. Jusqu’ici, nous avons compris que l’innocence est – pour Nietzsche comme pour Reygadas – l’élément qui doit orienter notre regard, mais pour accepter cette innocence il est nécessaire de changer notre façon de penser. En effet, la philosophie de Nietzsche cherche à « libérer la pensée¹⁵⁸ ». Et pour libérer la pensée il faut, presque tautologiquement, « une nouvelle manière de penser, un bouleversement dans le principe dont dépend la pensée¹⁵⁹ ». De libérer la pensée nous est nécessaire parce que seulement ainsi nous pourrions lier les séquences du film. Pour Nietzsche, si la pensée telle que nous l’employons actuellement est réductrice c’est parce que nous l’avons soumis à la connaissance, et que nous avons « opposé la connaissance à la vie¹⁶⁰ ». Pour le philosophe Allemand, cette *connaissance* est contrôlée par les règles préétablies et par les croyances nihilistes. Ainsi, il s’ensuit que pour « penser » correctement le film il faut éloigner notre *pensée* de cette *connaissance* qui veut « une vie réactive¹⁶¹ ». Car cette connaissance s’avère trop rationnelle, et pour Nietzsche :

« la raison tantôt nous dissuade, et tantôt nous défend de franchir certaines limites : parce que c’est inutile (la connaissance est là pour prévoir), parce que ce serait mal (la vie est là pour être vertueuse), parce que c’est impossible (il n’y a rien à voir, ni à penser derrière le vrai). – Mais alors la critique, conçue comme critique de la connaissance elle-même, n’exprime-t-elle pas de nouvelles forces capables de donner un autre sens à la pensée? Une pensée qui irait jusqu’au bout de ce que peut la vie, une pensée qui mènerait la vie jusqu’au bout de ce qu’elle peut. (...) Penser signifierait ceci : *découvrir, inventer de nouvelles possibilités de vie.*¹⁶² »

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie, op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 155.

¹⁶² *Ibid.*, p. 157.



Ainsi, pour dévoiler les messages de *Post Tenebras Lux*, il semble nécessaire de s'éloigner de la nécessité de vouloir *connaître* d'après la *réaction* et la rationalité. La rationalité n'étant qu'une contrainte pour la vie, et dans ce cas spécifique, une contrainte pour notre analyse filmique.

De plus, Deleuze explique que ce que Nietzsche reproche à la *connaissance* est de s'opposer à la vie, car elle exprime une vie qui contredit la vie. Il lui reproche « de faire de la pensée un simple moyen au service de la vie » car, « quand la connaissance se fait législatrice, c'est la pensée qui est la grande soumise. La connaissance est la pensée elle-même, mais la pensée soumise à la raison comme à tout ce qui s'exprime dans la raison.¹⁶³ » Et c'est justement cela ce que le film essaye de ne pas faire : de *réduire* les interprétations au simple rationalisme, et de nier en cela la vie. Car la vie est un flux, un *devenir*, et c'est ainsi qu'il faut la percevoir. Ainsi, le film de Reygadas est presque littéralement, un flux d'images dansantes qui se succèdent

dans leur *devenir filmique*. Ce que nous voulons défendre est que dans le film, le flux de la « *pensée* » est métaphorisé d'une part par le montage non-linéaire et d'une autre part par l'assemblage des histoires parallèles qui sont distantes qu'en apparence. Ces histoires parallèles sont en *réalité* très proches les unes des autres car tous les personnages sont liés, soit par leur proximité sociale, soit par leur partage du *devenir*.

À cet égard, nous souhaitons montrer la façon dont Reygadas essaie de nous faire comprendre que les éléments et séquences de son film sont liés entre eux. Il se servira d'une séquence qui pourrait presque passer inaperçue : c'est la séquence numéro vingt-quatre. Cette séquence vient juste avant que Sept s'arrache la tête et nous montre la chute d'un arbre. La séquence est en apparence très simple, elle nous montre au milieu de la forêt la chute d'un arbre, qui provoque le bouscule-

¹⁶³ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 156.

ment des arbres aux alentours. Cependant, ce qui attire notre attention est que la séquence se construit avec trois plans différents et trois prises de vue distinctes sur ce même acte. Ainsi, nous interprétons que la mort de cet arbre métaphorise la mort de Juan. Les différentes prises de vue sont une façon pour Reygadas de dire que tous les personnages n'auront pas la même vision de cette mort, tout comme le bousculement des autres arbres symbolise les différentes répercussions qui auront les personnages : ainsi que les arbres les plus proches de celui qui vient de tomber seront bousculés, les humains les plus proches de Juan seront plus affectés par sa mort. Pourtant, les éléments les plus éloignés ne seront pas touchés par *leur* chute. Cependant, nous faisons tous partie de la même forêt et la chute d'un arbre peut répercuter de façon différente sur les éléments qui cohabitent cet espace. Parce que dans le devenir nietzschéen une action en enclenche une autre et ainsi tout est lié dans l'existence. Sous ce regard, nous pouvons même expliquer l'existence de la scène des hommes qui jouent aux échecs : elle vient exemplifier cette répercussion entre les actions et les hommes. Même si c'est joueurs sont touchés par la mort de Juan seulement de façon indirecte, la séquence nous rappelle que tout est *connecté*. Ainsi, les joueurs d'échecs ne seront pas très affectés par la mort de



Juan, mais ils entendront le bruit de l'arbre quand il tombe. Cependant, tel Sept, certains personnages seront plus touchés par cet événement. D'ailleurs, ce dernier ne tiendra pas le coup et s'enlèvera la vie par la suite. Quant à la famille de Juan, la répercussion est évidente. Ainsi, nous pouvons dire que la séquence de l'arbre est le syllogisme que Reygadas utilise pour que le spectateur puisse comprendre que toutes les séquences qu'il a décidé de mettre dans le film sont intrinsèquement liées. Non pas de façon rationnelle ou évidente, mais d'une façon *naturelle*. Telles les répercussions qui provoquent dans la nature l'écroulement d'un arbre.

De ce fait, si nous libérons la pensée et nous essayons de faire les connexions entre les séquences d'après l'affirmation, le devenir et la nécessité, des nouvelles lectures s'offrent à nous. Nous pouvons, par exemple, lire la scène avec les jeunes enfants dans le radeau qui vont chasser des canards avec leur père comme un souvenir de Juan, qui lui reviendrait avant sa mort. Cette séquen-

ce nous rappelle d'une part le Styx et fait allusion à la *nécessité de la mort*¹⁶⁴ – du fait aussi qu'elle vient juste après que Sept ait tiré sur Juan– ; et d'une autre part nous montre, non pas sans ironie, que le jeune Juan avait peur des armes à feu et qu'il se fera pourtant tuer par l'une d'elles. La séquence nous montre le petit enfant en train de se boucher les oreilles pendant que la jeune fille tire sans hésitation sur les canards. Cette scène est intrinsèquement liée à la mort de Juan, même si entre l'une est l'autre il y a beaucoup de temps qui s'est écoulé. Les séquences qui sont montrées dans le film ont effectivement un lien, il suffit d'aller le chercher. Mais parfois il faut chercher de façon différente dont nous avons l'habitude. Dans notre analyse spécifiquement, la difficulté logeait dans l'approximation que nous avons envers les images. Pour réussir à déchiffrer certaines interprétations il nous a fallu justement « libérer la pensée ».

C'est à nouveau une phrase nietzschéenne qui résume la façon dont nous devons regarder l'oeuvre de Reygadas : « Toute l'histoire d'une "chose" (...) peut être de la sorte une chaîne de signes continue faite d'interprétations et de réarrangements toujours nouveaux dont les causes n'ont pas besoin d'être reliées les unes aux autres, mais au contraire, à l'occasion se succèdent et se relaient de manière purement fortuite. " Le développement" d'une chose (...) n'est par conséquent pas le moins du monde son *progressus* en direction d'un but, encore moins un *progressus* logique suivant le chemin le plus court, atteint avec la plus petite dépense de force et la plus grande économie, — mais au contraire la succession de processus d'assujettissement plus ou moins profonds, plus ou moins indépendants les uns des autres, dont elle est le théâtre (...). La forme est fluide, mais le "sens" l'est plus encore.¹⁶⁵ » Et le développement de *Post Tenebras Lux* marche ainsi : ses séquences se succèdent et se relaient sans vouloir atteindre forcément un but, mais prises dans le flux d'un processus interprétatif qui réarrange de façon presque fortuite les « signes », avec l'intention d'aboutir à ce processus d'assujettissement dont Nietzsche parle. Processus qui prend place chez les personnages diégétiques mais aussi chez le spectateur, lequel rentre avec le visionnage dans une épreuve : sera-t-il capable d'interpréter *Post Tenebras Lux* malgré son langage cinématographique différent et sa forme « obscure » ? Aura-t-il au moins envie d'essayer ?

Parce que face à *Post Tenebras Lux* « La forme est fluide, mais le "sens" l'est plus encore. »

Le film de Reygadas se présente comme un libérateur de la pensée du fait que sa construction atypique et complexe demande un travail interprétatif actif. Le *flux* dans les images et *entre* les

¹⁶⁴ BERJON Jean-Christophe, « Entrevista con Carlos Reygadas », *Contra Campo*, *op. cit.*

¹⁶⁵ NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale*, *op. cit.*, §12, p. 153-154.

images est vivifiant ! Le verre biseauté et le jeu du montage encouragent une analyse active et rétroactive. Ils veulent peut-être nous perdre dans un labyrinthe mais non pas sans nous donner des pistes pour en sortir. En fin de compte, comme Nietzsche soutient : « Celui qui nous dévoilerait l'essence du monde, nous donnerait à tous la plus fâcheuse désillusion. Ce n'est pas le monde comme chose en soi, mais le monde comme représentation (comme erreur), qui est si riche de sens, si profond, si merveilleux, portant dans son sein bonheur et malheur.¹⁶⁶ »

Ainsi, *Post Tenebras Lux* ne prétend pas nous raconter une histoire totalement organisée, ne veut pas nous décortiquer les informations que nous recevons, mais cherche plutôt à donner une (re)présentation du monde qui soit riche et libératrice ! Troublante et exaltante. Car dans la vie les choses ne sont pas disposées et structurées comme dans les films, et c'est peut être par cela que Reygadas envisage une nouvelle façon de faire du cinéma.

Sommes toutes, le retour vers la lumière envisagée dans *Post Tenebras Lux* est possible aussi grâce à la non-logique des nœuds, qui est l'« état le plus haut qu'un *philosophe* puisse atteindre : avoir envers l'existence une attitude dionysiaque.¹⁶⁷ »

Post Tenebras lux ? Ma formule pour déchiffrer cela serait : *Amor fati*.

¹⁶⁶ NIETZSCHE Friedrich, *Humain, Trop Humain*, op. cit., § 29, p. 37.

¹⁶⁷ FRIEDRICH Nietzsche, Fragments Posthumes XIV, 16 [32] ; cité par DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, op. cit., p. 34.

Conclusion

« Il fait nuit : hélas ! pourquoi le faut-il être lumière ! Et soif des ténèbres ! (...)

Il fait nuit : voici que mon désir jaillit comme une source – mon désir veut élever la voix.

Il fait nuit : voici que s'élève plus haut la voix des fontaines jaillissantes. Et mon âme, elle aussi,

est une fontaine jaillissante.¹⁶⁸ »

- Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*

Quand il fait nuit, quand l'obscurité rôde, nous ne pouvons effectivement qu'aller chercher la lumière. Parce que les ténèbres sont exaltantes, et c'est justement parce que l'obscurité existe que nous avons envie d'« élever la voix », et d'aller chercher cette lumière métaphorique qui viendra éclairer ce que l'obscurité symbolique cache.

C'est ce que nous avons tenté de faire : nous avons essayé d'éclaircir ce qui demeurait incompréhensible dans *Post Tenebras Lux*, quatrième film du réalisateur Mexicain Carlos Reygadas. Et pour cela, le chemin que nous avons entrepris fut guidé par une lecture nietzschéenne du monde. C'est à travers cette conception philosophique que nous avons réussi à démêler les messages cachés du film. Parce que tel nous venons de le prouver, les séquences dans *Post Tenebras Lux* ont effectivement un lien.

Ainsi, pour répondre à notre problématique : en quoi le film *Post Tenebras Lux* et son réalisateur Carlos Reygadas rejoignent une conception nietzschéenne du monde, nous avons suivi l'argumentation suivante : premièrement nous avons montré le lien entre la pensée du philosophe nietzschéen, et la démarche créatoriel du réalisateur mexicain. En effet, le philosophe nietzschéen remet en question les règles établies pour empêcher l'homme de suivre naïvement ce qui lui fut imposé par la société. Sur ce, Reygadas semble partager cette « doctrine » et essaie avec son film de rompre avec les règles cinématographiques de son époque. Avec une esthétique fragmentaire et brutale, presque tangible, et un agencement narratif inhabituel, le réalisateur met en question tout d'abord le langage cinématographique : il sous-entend avec ceci une critique envers la manière dont le spectateur est

¹⁶⁸ NIETZSCHE Friedrich, *Ecce Homo*, op. cit., « AINSI PARLAIT ZARATHOUSTRA UN LIVRE POUR TOUS ET POUR PERSONNE », §7, p. 129-131.

contraint à une façon spécifique de langage. Un langage qui lui fut appris et qu'il remet rarement en question. Ce qui a par conséquent que le spectateur ne veuille pas essayer de démêler les différents *messages* présentés par l'image – qui peuvent être tout simplement de l'ordre du sensible, du contemplatif –, comme le prouvent les critiques que nous avons citées. Ensuite, nous avons constaté et avons montré que Reygadas cherche, à travers l'argument de son film, à questionner aussi les morales de son époque. Il essaie de libérer le regard contraignant envers les conventions sexuelles et veut défendre, en dépeignant des réalités sociales très distinctes du Mexique, que les valeurs sont multiples et contextuelles.

Par la suite, une fois le lien entre Reygadas et les pensées du *philosophe* nietzschéen établi, il était nécessaire de pointer les autres rapprochements que nous observons entre *Post Tenebras Lux* et la pensée nietzschéenne. Ainsi, nous avons abordé dans notre deuxième axe le concept nietzschéen de la volonté de puissance. Pourquoi la volonté de puissance ? Parce que le film de Reygadas semble faire miroir avec cette conception, homogénéisatrice du réel et des étants. Si Reygadas dépeint dans son film une histoire « anthropocentrée », la place de la nature demeure prépondérante et omniprésente. La vision homogénéisatrice du réel est partagée : Reygadas consacre la même importance et le même soin envers la nature et envers l'homme. En effet, le réalisateur semble chercher à revenir vers cette relation primaire entre l'homme et la nature, comme nous l'avons prouvé avec l'analyse de l'incipit. D'ailleurs, cette séquence nous a permis de démêler l'ambiguïté soulevée par le titre du film : où la lumière est-elle passée ? À cet égard, nous avons traité le concept de la volonté de puissance pour montrer que ce sont les réactions des personnages, causées par leur incapacités à faire des interprétations correctes envers l'existence, qui ont plongées l'humanité dans les ténèbres. Ainsi, pour sortir de cette obscurité nous avons commencé à analyser l'utilisation du verre biseauté comme une volonté de puissance interprétative. La plasticité du film s'est dévoilé indépendante et autonome avec l'intention de nous faire interpréter le monde d'une manière distincte. La lecture donnée au film à travers la volonté de puissance nous a permis de pointer le « jeu de force » entre les éléments diégétiques. L'*organique* de l'image a mené notre regard et nous a permis de nous « rendre maîtres » de ce que nous voyons et de réussir à interpréter de *manière neuve*. Car finalement « tout ce qui arrive dans le monde organique est un *subjuguer*, un *se-rendre-maître*, et qu'à son tour tout *subjuguer* et *se-rendre-maître* est un *interpréter de manière neuve*, un réarranger dans lequel le “sens” et le “but” qui prévalaient jusqu'à présent doivent nécessairement être obscurcis ou totalement éteints.¹⁶⁹ ».

¹⁶⁹ NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la moral*, *op. cit.*, §12, p.153.

Ainsi, le fil conducteur pour la quête de la lumière nous a mené jusqu'à la doctrine de l'éternel retour. Nous avons fait allusion à cette doctrine en introduction pour illustrer la ressemblance entre Nietzsche et Reygadas, et il nous a semblé juste de conclure notre analyse en revenant vers ce qui a été notre source d'inspiration première. Tout d'abord, nous avons défendu comment *Post Tenebras Lux* semble recréer une interprétation reygadienne de l'éternel retour, en mettant en place la répétition presque homologue de la séquence du démon. Séquence qui vient introduire le défi du retour éternel à Juan. À partir de cela, nous avons construit une hypothèse selon laquelle toutes les séquences du film seraient soit des souvenirs soit des désirs de Juan qui, mourant, serait en train de revivre sa vie pour essayer de surmonter le défi de l'éternel retour et réussir l'acquiescement joyeux de la totalité de l'existence ; ce qui est la conséquence finale de l'éternel retour. Tout au long du film le personnage a été accompagné dans sa quête par la plasticité du verre biseauté qui, incarnant un regard de *volonté de puissance*, a aidé Juan dans son auto-analyse. Finalement, c'est la conséquence de l'éternel retour, c'est-à-dire l'*Amor Fati* – l'acquiescement –, qui est venue clore notre troisième axe. C'est à travers ce dernier que nous sommes arrivés à montrer comment, pour appréhender correctement la totalité du film, c'est-à-dire pour comprendre la connexion « logique » entre ses séquences, il fallait libérer la pensée. Et c'est grâce à la libération de la pensée, tantôt dans la diégèse tantôt de la part du spectateur, que le retour vers la lumière est devenu possible.

Somme toute, nous pouvons conclure que *Post Tenebras Lux*, grâce à son apparente envie de complexifier son écriture – laquelle veille à encourager le spectateur à *regarder* autrement –, en employant une esthétique inhabituelle, des arguments transgresseurs et une narration *disloqué*, rejoint, tout comme son réalisateur Carlos Reygadas, une conception nietzschéenne du monde.

Finalement, nous voulons clore en faisant allusion à la pensée nietzschéenne par rapport à l'art et à l'artiste. Pour Nietzsche l'activité de l'artiste sert « de stimulant à l'affirmation contenue dans l'œuvre d'art elle-même (...) : l'art est la plus haute puissance du faux, il magnifie "le monde en tant qu'erreur". (...) La puissance du faux doit être portée jusqu'à une *volonté* de tromper¹⁷⁰ », volonté artiste, seule capable de rivaliser avec les *Idéaux*. En effet, l'esthétique reygadienne que nous avons dégagé semble chercher cette « puissance du faux », à travers laquelle l'auteur veille à s'opposer aux *idéaux* cinématographiques et sociaux. Parce que « chez Nietzsche, nous les artistes = nous les chercheurs de connaissance ou de vérité = nous les inventeurs de nouvelles possibilités

¹⁷⁰ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 159-160.

de vie.¹⁷¹ » À ce point, nous considérons être en droit de nous demander si le lien que nous venons d'établir entre le film *Post Tenebras Lux* de Carlos Reygadas et une conception nietzschéenne du monde ne pourrait pas s'étendre vers d'autres œuvres cinématographiques à *discourt* risqué – à la recherche aussi de « nouvelles possibilités » –, nous permettant ainsi une interprétation plus profonde ou plus complète de ces dernières ?

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 160.

Un dernier mot,

« On dirait vraiment que (...) les choses elles-mêmes viennent à nous, désireuses de devenir symboles — “et toutes les choses accourent avec des caresses pressées pour trouver place en ton discours, et elles te sourient, flatteuses, car elles veulent voler portées par toi (...)” Telle est mon expérience de l’inspiration¹⁷² ».

Nous voulons reprendre cette citation de Nietzsche car ceci fut aussi notre expérience créatrice tout au long de notre analyse, où les images du film et les concepts nietzschéens semblaient venir tous seuls à nous, « désireux de devenir symboles ».

¹⁷² (§3, p.120) EH, « Comme Zarathoustra se parle à lui même, *avant le lever du soleil* (troisième partie) »

Filmographie

Corpus primaire :

REYGADAS Carlos, *Post Tenebras Lux*, film mexico-franco-néerlandais, sorti en 2012 au festival de Cannes.

Fiche technique

- Réalisation : Carlos Reygadas
- Scénario : Carlos Reygadas
- Photographie : Alexis Zabe
- Son : Gilles Laurent
- Montage : Natalia Lopez
- Décors : Nohemi Gonzales
- Producteurs : Jean Labadie et Jaime Romandia
- Sociétés de production : No Dream Cinema ; Mantarraya Producciones ; Le Pacte ; Topkapi Films
- Société de distribution : Le Pacte (en France)
- Format : Couleur 35mm - 1.37:1
- Durée : 120 minutes

Corpus secondaire :

REYGADAS Carlos, *Japón*, film hispano-mexicain, sorti en 2002 au festival de Cannes.

REYGADAS CARLOS, *Batalla en el cielo*, film belgo-franco-germano-mexicain, sorti en 2005 au festival de Cannes.

LEWIS Mark, *Don't F**k With Cats: Hunting An Internet Killer*, série documentaire américaine sortie le 18 décembre 2019 sur Netflix.

Bibliographie

Le corpus suivant est présenté dans l'ordre chronologique de publication.

Critiques sur *Post Tenebras Lux* :

MANDELBAUM Jacques, « “Post Tenebras Lux” : dans le dédal infernal de Carlos Reygadas », *Le Monde*, 08/05/2012, mis à jour le 13/04/2013, en ligne : https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2012/05/08/post-tenebras-lux_1695598_766360.html , consulté le 20/12/2019

GAS Guillaume, « Post Tenebras Lux », *Courte-focale*, 25/03/2013, en ligne sur : <http://www.courte-focale.fr/cinema/critiques/post-tenebras-lux/>, consulté le 20/11/2019

Entretiens avec Carlos Reygadas :

SOLÓRZANO Fernanda, « Reygadas contra la interpretación », *Letras Libres*, 30/11/2012, en ligne sur : <https://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/reygadas-contra-la-interpretacion>, consulté le 01/10/2019

BERJON Jean-Christophe, « Entrevista con Carlos Reygadas », *Contra Campo*, 28/01/2014, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=fkkbr0TRe5E>, consulté le 10/10/2019

Ouvrages de Friedrich Nietzsche :

NIETZSCHE Friedrich, *Humain, Trop Humain*, Paris, Hachette Littérature (1878), 2008, trad. A.-. Destrouneaux et H. Albert

NIETZSCHE Friedrich, *Aurore* (1881), Paris, Flammarion, 2012, trad. Éric Blondel, Ole Hansen-Love, Théo Leydenbah

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir* (1882), Paris, Flammarion, 2007, trad. Patrick Wotling

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), Paris, Le Livre de Poche, 1983, trad. Georges-Arthur Goldschmidt

NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà bien et mal* (1886), Paris, Flammarion, 2000, trad. Patrick Wotling

NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale* (1887), Paris, Le Livre de Poche, 2000, trad. Patrick Wotling

NIETZSCHE Friedrich, *Ecce Homo* (1888), Paris, Gonthier, 1909, trad. Henri Albert

NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des idoles* (1889), Paris, Gallimard, 1974, trad. Jean-Claude Hémerly

Ouvrages sur Friedrich Nietzsche :

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Normandie, Presse Universitaire de France, 1962

DENAT Céline, WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2013

Articles sur Friedrich Nietzsche :

FERCAK Claire, « Friedrich Nietzsche : Biographie », *l'Internaute*, 17/02/2013, en ligne : <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/friedrich-nietzsche/content/1822123-friedrich-nietzsche-biographie>, consulté le 10/10/2019

Autres :

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, « Ontologie de l'image photographique », Paris, les Éditions du Cerf, 1958

METZ Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, n°8, 1966, en ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1119

MATTÉI Jean-François « Cinéma et philosophie », *Critique*, vol. 1 n° 692-693, 2005

HADOT Pierre, *Le voile d'Isis - Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, « La perception esthétique et la genèse de formes », Gallimard, 2008

Annexe I

Entretien avec Carlos Reygadas

Nous avons contacté Carlos Reygadas le 6 mai 2020, par e-mail. Dans ce premier courriel nous avons introduit à Carlos l'analyse nietzschéen que nous avons réalisée sur *Post Tenebras Lux*, laquelle sembla lui plaire. Par la suite, le directeur mexicain nous a accordé une courte interview qui a eu lieu de façon fragmenté. En effet, cette annexe fait la compilation d'une conversation que nous avons eue avec le réalisateur par le biais de messages vocaux et qui s'est prolongée pendant plusieurs jours. Le décalage horaire et l'emploi du temps chargé de Carlos Reygadas nous ont empêché d'avoir un entretien conventionnel.

Ci-dessous, les arguments en caractère normal sont les réponses et les commentaires du réalisateur, les arguments en caractère gras retranscrivent ce que nous avons dit et les arguments en gras et en italique sont les résumés que nous avons faits à Reygadas pour lui expliquer correctement notre analyse, lesquelles, afin de ne pas répéter ce que nous avons développé sur 90 pages, nous nous permettons d'omettre.

Bonjour monsieur Reygadas. Je voudrais commencer par savoir si vous êtes familiarisé avec la philosophie nietzschéenne et, si oui, vous demander si vous l'aviez eue en tête au moment de réaliser votre film.

Que pensez-vous de la lecture de vos oeuvres sous un angle philosophique ?

Bonjour, Paloma. J'ai toujours apprécié lire de la philosophie. En effet, je me suis intéressé à la philosophie de Nietzsche quand j'étais plus jeune, mais à vrai dire je n'ai jamais pensé à Nietzsche pour faire mes films. En fait, je ne réfléchis jamais à une philosophie particulière pour mon travail. C'est plutôt avec le temps que j'ai réalisé que mon cinéma pouvait avoir un petit côté heideggerien. Pourtant, je m'aventurerais à dire que j'aime bien réfléchir sur qu'est-ce que la matière ci-

nématographique. J'ai l'impression que j'essaie de réfléchir et d'exprimer avec le cinéma le thème de la présence. D'ailleurs, j'ai réalisé un entretien pour le magazine italien *Lo Specchio Scuro*¹⁷³ dans lequel je parle de mon travail avec une approche plus « philosophique », bien que je préfère toujours m'exprimer sans détailler des concepts. Je pense que ce serait une bonne idée que tu le lises pour que nous puissions en parler.

Cependant, je suis très intéressé d'en savoir plus sur ton analyse et de savoir où tu vois le *nietzschéen* dans mon film.

En effet, après la lecture de votre entretien je comprends mieux ce que vous vouliez dire sur l'approche heideggerienne de votre cinéma. Il est clair pour moi aussi que votre cinéma n'est pas construit par des *images qui représentent*, mais par des *images qui existent*, tel vous l'expliquez dans l'entretien. Le cinéma est pour vous un objet d'existence. C'est justement un sujet sur lequel je voudrais revenir, mais pour l'instant, je tiens à vous dire que dans mon analyse c'est quelque chose de très précis ce que je considère comme nietzschéen dans votre film. Je dégage brièvement un lien entre la théorie nietzschéenne sur l'art et sur l'artiste, mais aussi je me focalise plutôt à faire un lien avec d'autres concepts nietzschéens, tel l'éternel retour ou la volonté de puissance.

Ce que je trouve intéressant, c'est que beaucoup des choses que vous avez dites dans votre interview pour *Lo Specchio Scuro* - sur l'existence du cinéma, sur les catégories de la vérité, sur le monde étant simplement ce qu'il est, etc. - je les explique moi dans mon analyse, mais à travers un point de vue différent, un point de vue nietzschéen. Cependant, ce que nous disons est très similaire. Il semble avoir la même approche avec des mots différents.

Par la suite, nous avons expliqué à Carlos Reygadas le premier axe de notre analyse : nous lui avons signalé les similitudes entre l'idéal du philosophe nietzschéen et le processus créatoriel que nous voyions dans son film.

Paloma, je trouve ton projet très intéressant. De mon point de vue, Nietzsche est l'un des philosophes qui a marqué les chemins fondamentaux. Pour moi, Kant, Nietzsche, Heidegger, sont

¹⁷³ BALDASSARI Lorenzo, VIGNA Nicolò, « Interview with Carlos Reygadas », *Lo Specchio Scuro*, avril 2018, en ligne : <https://specchioscuro.it/interview-with-carlos-reygadas-intervista-a-carlos-reygadas/>

extrêmement importants dans le sens de l'*expérientiel*. J'ai toujours pensé que la phénoménologie et l'existentialisme sont des sujets puissants, c'est peut-être pour cela qu'ils se reflètent de façon inconsciente dans mes films. Je veux croire que c'est parce que ces philosophes parlent d'une façon très juste sur les *absolus*, sur l'existence, qu'ils transcendent leur époque et que leur pensée se reflète dans notre vie contemporaine. En tout cas, c'est ce qui me vient à l'esprit après avoir écouté la première partie de ton analyse car, curieusement, je n'ai jamais essayé d'utiliser un concept philosophique spécifique dans mes films. Nietzsche en particulier est un philosophe qui, entre mes 17 et 20 ans, m'a beaucoup intéressé, même si maintenant avec le temps je me rends compte que je n'ai peut-être pas compris grand-chose, je pense que la plupart de ce que j'ai lu s'est imprégné dans ma pensée.

En réfléchissant à ton mémoire, j'ai envie de signaler que bien souvent les gens pensent qu'il faut s'y connaître en philosophie pour pouvoir créer à partir d'elle, alors qu'en fait c'est exactement le contraire. Les philosophes expliquent la vie, ou du moins essayent de le faire. Et certains d'entre eux réfléchissent sur la vie de façon très juste. Ainsi, il est évident que quand quelqu'un aborde avec sa production artistique des aspects *expérientiels* et essentiels de l'existence humaine, tel la mort, le sexe, les pulsions, l'angoisse, le mythe comme sentiment personnel d'identité, il me semble naturel que ces concepts philosophiques ressortent. Nous pensons toujours aux influences « des philosophes » et à la façon dont elles affectent la création artistique, mais ce n'est pas toujours le cas, les artistes ne sont pas toujours influencés par les philosophes. Pour les gens où le processus intellectuel prime, les influences philosophiques sont toujours présentes. J'ai envie de dire, la « pensée intellectuelle » est celle qui fonctionne de manière purement rationnelle, où la part de l'intuition, qui pour moi est une pensée puissante, ne prédomine pas. Ainsi, l'intellectuel a tendance à croire que l'artiste crée de cette même manière intellectuelle et il qu'il construit à travers ces concepts philosophiques. Alors que ça ne marche pas ainsi. Comme dans le cas de ton mémoire, un autre artiste aurait pu se ressembler au *philosophe* nietzschéen, sans avoir jamais lu Nietzsche. Je soupçonne que si je n'avais jamais lu Nietzsche mes œuvres seraient très semblables à ce qu'elles sont aujourd'hui. Bien que je ne puisse pas l'affirmer... Mais comme je l'ai dit, je n'ai jamais pensé à un concept philosophique en faisant des films. Du moins, pas consciemment. Si aujourd'hui, en regardant mes films, je peux faire quelques associations heideggériennes, c'est parce que Heidegger a expliqué très bien la vie. Comme Nietzsche, bien sûr.

En somme, ce que ton mémoire me fait ressentir c'est que si quelqu'un exerce son activité vitale à travers une création intuitive, où tout se manifeste, il est évident que des concepts élaborés à partir de l'observation, de la créativité et de la capacité d'association – tels les concepts philosophi-

ques en général ou les concepts nietzschéens en particulier –, émergent au sein de son œuvre. Dans mon film, par exemple, ces concepts dont tu parles se manifestent. Mais honnêtement, je préfère ne pas commencer à parler « intellectuellement » de ce que j'ai fait. Bien que ton analyse de *Post Tenebras Lux* me plaise bien..

Merci beaucoup pour vos réponses. Tout comme vous l'expliquez, je considère aussi que les pensées philosophiques qui sont créées à partir de l'observation et qui visent une « universalité » peuvent surgir chez différentes personnes et à différents moments. D'ailleurs c'est une chose sur laquelle nous nous questionnons de façon rhétorique dans notre analyse : pouvons-nous dire que les similitudes entre Reygadas et Nietzsche surgissent parce que « les grands esprits se rencontrent » ? Quoi qu'il en soit, je voudrais vous parler du deuxième et troisième axes du mémoire. Ils sont un peu plus complexes, mais ils permettent de faire une interprétation plus approfondie de votre film. Faites-moi savoir ce que vous en pensez.

Par la suite, nous avons raconté à Carlos le deuxième et le troisième axe du mémoire. Nous lui avons expliqué notre interprétation de la volonté de puissance. Nous nous sommes surtout attardées à lui expliquer que la volonté de puissance doit être comprise comme l'art de l'interprétation. Nous lui avons parlé de notre interprétation du verre biseauté, lequel incarnerait une volonté de puissance indépendante et interprétative. Ensuite, nous lui avons parlé de l'éternel retour et de la façon dont nous l'avons mis en avant avec la séquence du diable. De ce fait, nous lui avons expliqué notre hypothèse selon laquelle les séquences du film apparaissent tel un regard rétrospectif de la vie de Juan qui, avant de mourir, tente de surmonter le défi de l'éternel retour. Finalement, nous lui avons expliqué que ce défi de l'éternité aboutit avec l'acceptation totale envers l'existence, qui a pour conséquence la libération de la pensée.

J'ai beaucoup aimé la suite de ton mémoire. C'est intéressant comment ton analyse fait sens dans mon film. J'ai beaucoup apprécié ce que tu me dis sur l'art de l'interprétation. Effectivement, c'est à travers l'art de l'interprétation que se manifeste le profond, le dense, le « radical », tout ce que l'on pourrait appeler le « vrai ». C'est comme si la vision de Nietzsche prenait un sens nouveau dans

mon film. Pour moi, par exemple, le diable dans le film devait revenir. Ce diable faisait partie d'un rêve que j'ai eu dans mon enfance, dans cette même maison où j'ai tourné. Pour moi, le diable devait revenir, et plus encore à la fin. Je savais qu'il devait revenir, qu'il était indispensable qu'il revienne, mais je n'ai jamais su pourquoi.

De mon point de vue, ma façon de penser et de créer se fonde sur l'imagination et la compréhension, ainsi que sur l'intuition. La compréhension des choses, ainsi que l'intuition, sont liées à l'imagination. C'est pourquoi je pense que ce que nous admirons le plus dans l'art, c'est l'imagination. Par exemple quand je pense à Nietzsche, j'ai l'impression que le moteur de sa pensée est l'imagination. C'est peut-être la raison pour laquelle, à mon avis, il est le philosophe le plus « artiste ». Cependant, j'essaie toujours d'éloigner mes films de la systématisation, parce que dans la systématisation plus on « systématise », moins on fait de l'art. Fondamentalement, je ne pense pas qu'on puisse entrer dans les dimensions « artistiques » ou « interprétatives » dont tu me parles dans ton mémoire – concernant la liberté, l'existence des images, l'acceptation de la totalité –, par la systématisation. Bien que tu l'exprimes mieux avec tes mots. Il n'y a pas grand-chose à dire de plus, sauf que c'est curieux. En effet, j'ai fait tous mes films en m'inspirant de quelques réflexions sur le sentiment d'*existence*.

D'autre part, je trouve intéressant ce que tu dis sur le verre biseauté. C'est incroyable quand quelqu'un comme Nietzsche structure certaines idées et leur donne de l'ordre, pour qu'après des gens comme moi puissent les appliquer à une expression plastique sur l'impression de vivre. Parce que pour moi, faire du cinéma signifie donner à voir une impression de vivre. Il y a des choses qui s'arrangent toutes seules d'une façon incroyable. Par exemple, j'ai toujours utilisé le verre biseauté pour tourner en extérieur et jamais en intérieur et je n'ai jamais compris pourquoi. L'une des rares fois où j'utilise ce verre à l'intérieur c'est lorsque Juan est mourant et que les éléments qu'il voit dans la pièce, comme l'image de l'iceberg ou ce qu'il voit à travers la fenêtre, sont filmés avec le verre biseauté. Je savais que c'était nécessaire de tourner ainsi, mais je n'avais jamais pensé comment tout cela pouvait être articulé « rationnellement ». Parce que j'ai l'impression que lorsqu'on rationalise trop et qu'on rentre dans le monde du systématique, on ne peut plus « créer ». Avec trop de rationalisme la création perd même de sa profondeur, car ce qui est incroyable dans la création c'est qu'elle sera toujours mystérieuse. Et plus elle est mystérieuse, moins elle est représentative, moins elle est symbolique, moins elle est structurée comme une ingénierie, et plus elle est existence pure. L'existence est le lieu où l'intuition rencontre le domaine de la raison, et c'est dans cette rencontre là que le mystère de l'existence se manifeste. J'ai alors beaucoup apprécié ce que tu a dis sur le verre

biseauté, car en effet il semblerait que Juan voit à la fin à travers cette vision dédoublée, au moment où il « accepte l'éternel retour ».

En somme, il ne fait aucun doute que les choses sont riches lorsqu'elles sont susceptibles d'être interprétées différemment. Je te remercie beaucoup pour tes commentaires Paloma.

Au contraire Monsieur Reygadas, c'est moi qui vous suis très reconnaissante. Merci d'avoir pris le temps d'écouter le résumé de mon mémoire, et de m'avoir répondu de façon aussi complète.

Notre échange a continué pendant quelques jours mais le sujet de conversation s'est déplacé vers les autres travaux de Reygadas. Cependant, nous voulons ajouter un commentaire que Carlos Reygadas nous a fait plus tard. Bien que nous partageons cette phrase de façon décontextualisée, nous trouvons qu'il est pertinent de la mentionner car elle complète une certaine vision reygadienne sur la façon de faire du cinéma. C'est une conception qu'il mentionne déjà dans son interview pour *Lo Specchio Scuro*, dans laquelle il conseille aux jeunes cinéastes :

« Soyez des artistes, pas des philosophes. »

Carlos : Évidemment, je ne connais pas la philosophie nietzschéenne au point de vouloir l'utiliser pour illustrer un de mes films. Mais même si je la connaissais, imaginez l'horreur si je faisais un film que pour l'illustrer ! Je trouve très intéressant que tu fasses toi la connexion entre mon film et Nietzsche, mais moi, je dois faire d'autres choses.

[Bien sûr, lui il a à faire du cinéma.]