

T. Phillips, *Joker*, USA 2019. La planète des dingues. Petite généalogie des luttes sociales au prisme du cinéma

*David Fonseca**

« Exorcisme » et « amputation », voici sans doute ce à quoi ressemble aujourd'hui la manière dont nombre de gouvernements s'efforcent de répondre aux « luttes et revendications sociales » qui émergent ici et là, à un mélange d'exercices de conjurations magiques comme de restrictions inquiétantes des libertés élémentaires dans de nombreux pays comme au Chili récemment. Dès lors, s'il y a bien une « lutte » (gouvernementale) contre la lutte (sociale), il faut commencer par prendre ce terme au sérieux, non le conjurer. Et se demander : de quoi ces luttes sociales qui apparaissent de l'Amérique latine au Maghreb en passant par la France sont-elles le nom ? Objets difficilement identifiables, assignables à une place près, c'est par un pas de côté, par un travail de *généalogie*, que l'on souhaiterait les aborder : par l'entremise d'une analyse de la production cinématographique d'un genre qui a fait florès ces dernières années, celui de superproductions nommées *blockbusters* à l'instar d'un célèbre super-héros – *Batman* – et son envers – *Joker* –, qui, pour ce dernier, a été récemment consacré au cinéma, disposant désormais de son propre objet filmique, à propos, précisément, de contestation sociale et de la réponse appropriée qu'il s'agirait d'y apporter.

Généalogie et *blockbuster*, donc, afin de penser l'événement qui survient. La *généalogie*, c'est-à-dire la mise sous-tension de deux types de discours entretenant *a priori* aucun lien, la *généalogie*, donc, c'est peu de le dire, est provoquée instamment par la forme même du *blockbuster*. En effet, le terme de *blockbuster* a d'abord une origine militaire. « Il s'agit du nom argotique donné à une bombe utilisée par la *Royal Air Force* pendant la Seconde Guerre Mondiale, ainsi désignée pour sa capacité à détruire un îlot ou pâté de maisons »¹. Si le *blockbuster* est avant tout une bombe, de quelles explosions est-il dès lors porteur sur le plan cinématographique mais aussi, et surtout, juridico-politique en manière de réponses gouvernementales aux luttes sociales ? Si la déflagration provoquée

* Maître de conférences en Droit public, Université d'Évry-Val-d'Essonne – Université Paris-Saclay. Nota: la punteggiatura utilizzata nel testo segue le regole grammaticali della lingua francese. Testo consegnato alla redazione il 9 novembre 2019. Citazione consigliata: D. Fonseca, Recensione a Todd Phillips, *Joker*, USA 2019. *La planète des dingues. Petite généalogie des luttes sociales au prisme du cinéma*.

¹ L. Odello, *Exploser les images, saboter les écrans*, en L. Odello (ss. dir.) *Blockbuster. Philosophie et cinéma*, Les prairies ordinaires, Paris, 2013, <http://www.lesprairiesordinaires.com/uploads/2/1/0/6/21065838/blockbuster.pdf>.

par le *blockbuster* et le travail de généalogie sont d'un compagnonnage certain puisque dans l'idéal, sur un terrain miné, il faudrait pouvoir s'efforcer de penser avec en tête la boussole « multidirectionnelle » du généalogiste, au point où l'on est, il faut cependant prévenir une confusion.

Le discours cinématographique sur les luttes sociales – qui n'est pas n'importe quel discours puisqu'il s'agit en l'occurrence du discours d'une puissance, celle de Hollywood via ses studios – dont il s'agit de proposer une analyse n'est pas une « idéologie » quelconque, au sens péjoratif du terme. Il ne s'agira donc pas de dénoncer un discours, celui portant sur lesdites luttes qui ne serait qu'un discours qui légitimerait, par exemple, la mise en place de mesures exceptionnelles. Le mot de discours est impropre ici. Il n'est pas davantage une idéologie non plus en ces termes. Dans le droit fil des analyses de M. Foucault, on considérera plutôt que ce discours hollywoodien est seulement la « lunette » à travers laquelle, pour une époque donnée, certains acteurs perçoivent un certain nombre de choses. Loin d'être mensonger ou trompeur, ce discours « cartographie » ce que ces acteurs pensent réellement, et sans le savoir. A cette fin on essaiera de montrer que ces acteurs, à leur insu, pensent sans le savoir dans un discours qui ne se résume ni à son objet réel ni à son champ sémantique avec ses concepts. Ce discours paraît situé pour ainsi dire au-delà, en réglant corrélativement la formation de cet objet d'un côté, et ses concepts afférents de l'autre. Le discours dont il s'agit ici est donc un *tertium quid* qui, à l'insu des acteurs qui l'énoncent, explique que telle chose soit vue ou omise, qu'elle soit envisagée sous tel aspect et analysée à tel niveau, et que tel mot soit employée avec telle signification. En dernier ressort, il s'agira d'en expliciter la partie non-visible, non consciente, où apparaît un objet lacunaire et déchiqueté, dont les contours étranges ne correspondent à rien de sensé et ne remplissent plus l'ample et noble drapé dont ils étaient revêtus auparavant. Finalement, expliciter ce discours consistera à l'interpréter, à comprendre ce que suppose son « dit »: « A chaque époque, les contemporains sont ainsi enfermés dans des discours comme dans des bocal faux transparents, ignorent quels sont ces bocaux et même qu'il y ait bocal »². Précisément, selon M. Foucault :

« La généalogie [...] s'oppose à la recherche de l'origine. [...] Ce qu'on trouve, au commencement historique des choses, ce n'est pas l'identité encore préservée de leur origine – c'est la discorde des autres choses, c'est le disparate [...]. Le généalogiste part à la recherche du commencement – des commencements innombrables [...] ; l'analyse de la provenance permet [...] de faire pulluler, aux lieux et place de sa synthèse vide, mille événements maintenant perdus. La provenance permet [...] de retrouver sous l'aspect unique d'un caractère, ou d'un concept, la prolifération des événements à travers lesquels (grâce auxquels, contre lesquels) ils se sont formés. [...] La recherche de la provenance

² P. Veyne, *Foucault, sa personne*, Albin Michel, Paris, 2008, p. 2.

ne fonde pas, tout au contraire : elle inquiète ce qu'on percevait immobile, elle fragmente ce qu'on pensait uni [...]. Quelle conviction y résisterait ? Bien plus, quel savoir ? »³.

Généalogie et *blockbuster* semblent bien, conséquemment, provoquer la pensée en la déplaçant, dès lors qu'il s'agit de réfléchir, à partir d'un certain point de vue cinématographique, sur des mouvements de luttes socio-politiques qui, sous des formes et pour des revendications différentes, semblent pourtant reposer sur un fonds commun de contestation de l'ordre établi.

A cet égard, le *Joker* de Todd Phillips est-il le dernier sourire d'un monde moribond ? A moins qu'il s'agisse du sourire figé du capitalisme ? La question agite, surtout outre-Atlantique, les nombreux commentaires qui ont précédé/suivi le film, sur le plan continental également. Des commentaires qui font masse. Ainsi le *Joker* serait-il tantôt qualifié de nihiliste, voire de fasciste sinon, du moins, d'agitateur, soit pour s'en féliciter, soit pour le déplorer. Le *Joker* deviendrait, dans tous les cas de figure, le porte-parole des déshérités, de la France à l'Algérie, en passant par le Chili, l'Equateur, la Bolivie ou encore le Liban, soit le guide, bien malgré lui, des laissés-pour compte. Le film serait donc politique et Hollywood aurait bien/mal choisi son camp selon les laudateurs ou contempteurs du film. Mais quel projet politique Hollywood adosse-t-il précisément au film ?

Pour le dire d'emblée, on a rarement vu autant de faste dépensé pour autant d'absence de pensée. Par quelques tours que l'on prenne le film, cette proposition/récupération politique du film pose, en effet, de nombreux problèmes.

Fondamentalement, le film est-il bien le porte-étendard des gilets jaunes, et ex-*Occupy Wall Street* et autres mouvements des indignés qui prennent çà et là des formes de contestation de l'ordre établi ? Au premier regard, cette approche pourrait éventuellement emporter la conviction.

A l'instar du *Joker* de Todd Phillips, depuis une quinzaine d'années, on trouve cette volonté d'expliquer l'origine du mal dans de nombreuses productions cinématographiques : Ridley Scott pour qui son *Alien* était le mal absolu dans le premier volet, revient sur le métier 30 ans plus tard pour fournir un semblant d'explication quant à l'origine du mal (*Alien: Covenant*, 2017). Mouvement comparable avec la réadaptation du *Halloween* de Carpenter par Rob Zombie (2007). On ne savait rien de Michael Myers, incarnant un mal sans bornes ni frontières, on apprend tout de lui chez Rob Zombie. *Joker* s'inscrit dans cette filiation cinématographique singulière qui ces dernières années, au mal, cherche une origine. Difficile pourtant de faire l'origine-story du *Joker* tant il a toujours été envisagé comme un agent du chaos, l'incarnation du mal absolu. Pourtant, Todd Phillips souhaite en dresser dans son film le code génétique, un travail d'excavation des origines du mal qui puise dans le *comic book* d'Alan Moore qui faisait dans sa BD du *Joker* le symbole des perdants, des méprisés, des écrasés, ces marginaux de Victor Hugo broyés par le système des puissants. Mais à vouloir tout révéler, le *Joker* de Phillips finit par n'avoir plus de secrets.

³ « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Hommage à Jean Hyppolite*, PUF, Paris, 1971, p. 107 (repris en *Dits et Ecrits I, 1945-1975*, Gallimard, Paris, 2001).

Ainsi, le futur *Joker* est montré comme un dominé total, tel que la sociologie a pu en dresser le portrait : sur le plan familial une mère castratrice, sur le terrain économique des patrons qui l'asservissent et le placent en situation de mineur incapable, artistiquement/professionnellement le voici transmué en comédien raté, quant à ses relations amoureuses/sexuelles il n'incarne pas davantage le mâle alpha. Joaquin Phoenix, alias Arthur Fleck, qui incarne à l'écran le *Joker*, devient plus acté qu'acteur. Cette logique de victimisation désamorce le projet du film : être subversif. Au fond, si *Joker* avait eu une vie différente, il aurait été sympathique. C'eût été *Batman*. A rebours du film de super-héros, cette production semble dès lors sortie tout droit de la cuisse du cinéma social façon Ken Loach. *Joker*, c'est le *Sweet Sixteen* d'avant la transfiguration en méchant total, film social lourdaud de gauche, déterministe à souhait, qui donnerait envie à Marx d'être de droite. Le futur proche du *Joker* s'annonce ainsi dans le meurtre de trois traders quand Thomas Wayne, le richissime Wayne, père de *Batman*, à l'instar d'un Trump « macronisé » spécialisé dans la petite phrase gauche déclare face caméra devant la presse - se proposant de se présenter aux élections en réaction à ce crime horrible - qu'il y aurait chez le tueur « un sentiment anti-riche » et que « ceux qui n'ont rien fait de/dans leurs vies sont moins que des clowns ».

Question, donc : Hollywood a-t-il bien choisi le camp des réprouvés en montrant une hydre sans tête, un agrégat d'individus formant foule lorsqu'elle éructe sa colère sociale, célébrant le *Joker*, une foule clownisée comme son pendant ? Cette lecture faite par de nombreux commentateurs, de Juan Branco en France à Michael Moore aux E.U.A. en passant par Alberto Moreiras en Espagne, paraît trop hâtive car Hollywood ne montre pas n'importe quel peuple dans le film. Ce peuple, au fond, n'en est pas même un. Il n'a de forme ni de consistance propre autre que celle d'une foule qui n'est finalement non pas tant montrée en colère que simplement décérébrée, qui autorise trois lectures politiques du film.

Première lecture, au mieux, cette foule ne souhaite pas contester l'ordre établi en le renversant. Les contestataires, portant le masque triste du clown, exprime davantage un désir de conformisme, un somme/en somme de standardisation. Ils veulent en être. Faire partie du même monde qu'ils dénoncent. Inclus et exclus jouent la même partition. Précisément, l'idée d'un contre-système justifie bien plutôt le système lui-même, la contestation n'étant elle-même qu'un produit dudit système qui l'alimentant, l'installe plus fermement encore sur ses assises. Pour que le système ait une consistance propre – des frontières -, une existence identifiable, assignable à un lieu près, encore faut-il qu'il ait un dehors, un envers - mais du même décor. La contestation n'affaiblit donc jamais le système, elle l'affermir dans le film. La violence n'est dès lors pas dans le hors champ de la société capitaliste, elle est ce qui n'est pas encore advenu du plan. Elle est dans le plan, contenue dans le plan. Elle est la respiration qu'autorise le système à tous les mouvements de contestation afin de leur donner l'illusion que l'issue de secours n'est jamais condamnée. Protester signifie simplement se laisser intimement piéger par cette logique à laquelle chacun voudrait se soustraire ; tenir tête au monde, c'est être encore son obligé : c'est avoir les mains prises dans l'encéphale.

Le *Joker* de Todd Phillips a-t-il bien, ce faisant, l'allure qu'il se donne, un film de contrebandier, détournant les codes du film de super-héros à des fins contre-culturels, réunissant sur la seule tête de son film et *Taxi Driver* et *La valse des pantins*, De Niro se retrouvant également dans le film ? Bien plutôt s'agit-il d'un produit *marketé*, une publicité vantant les mérites du système car la contestation « le vaut bien ».

Deuxième lecture, au pire, le film, en adossant cette masse en colère à un *Joker* mentalement déficient, en lui faisant endosser le masque du *Joker*, Hollywood montre une foule névrotique, voire psychotique, un peuple qui tourne « fou-le ». Ce peuple-là n'a plus d'esprit, de capacité d'initiative, est incapable d'inventer des formes d'exercice du pouvoir comme de la production économique qui soient alternatifs. Cette foule devient incontrôlable. Elle finit sitôt par détruire ce qu'elle célébrait, ses idoles. Pour n'avoir pas pu être *Batman*, elle liquide *Batman*. *Joker*, c'est *La psychologie des foules* de Gustave le Bon filmée par Hollywood, le fou des fêtes médiévales. Une foule en voie de fascisation.

Troisième lecture, de manière plus nuancée, peut-être faudrait-il finalement sauver le soldat Ryan en se faisant l'avocat du diable *Joker*. Car si le film s'épuise à force de maladresses c'est peut-être qu'il s'époumone sans doute à suivre exclusivement le point de vue subjectif du futur *Joker* dans sa trajectoire courbe, qui expliquerait les maladresses du film comme ses errements. Proprement, il n'y a pas de contrechamp dans *Joker*. Todd Phillips filme la folie du *Joker* comme celle d'une foule en liesse/en laisse jamais d'un point de vue extérieur. Tout est vu et vécu à travers le prisme des yeux d'Arthur Fleck. Dès lors, ceci – les meurtres, la révolte des laissés-pour-compte, la relation amoureuse avec la voisine de palier - tout ceci s'est-il vraiment produit ailleurs que dans l'esprit malade du *Joker* qui possède enfin son quart d'heure de gloire à la fin du film, salué et applaudi par les spectateurs de son propre délire ? Mais si tout ceci n'a été que le produit d'un fantasme, alors laissons le soldat *Joker* plutôt mourir, sacrifié sur l'autel de ses illusions puisque Hollywood nous les dérobe. En effet, à peine sommes-nous arrivés en vue de l'oasis promis (refonder le pouvoir autrement) que la piste se glisse sous les sables : le mirage l'emporte.

Plus fondamentalement encore sans doute, cette mise en abîme subjective du *Joker* de Phillips montre la voie barrée : la révolte est vaine, signifie Hollywood. Mieux, elle ne se produira jamais ailleurs que dans un esprit malsain. Se rebeller, c'est s'enfermer en soi. Se révolter, ce n'est donc pas faire un pas en avant ou de côté vers la libération mais vers la claustration. Se révolter, ce n'est pas bouger. C'est enfoncer en soi le clou. Le clou d'un spectacle qui n'aura jamais lieu. C'est aboutir sa course folle, comme le *Joker*, en psychiatrie. Hollywood dit finalement l'égarément de toute forme de contestation, comme tournoie au ciel le soleil, un tournoiement sans raison, comme l'Arthur Fleck de Phillips va de côté, ou bien le malheureux, ou bien le fou, ou la pensée, en rond.