

Ioan Pop-CURȘEU

### L'Archange Batman et les armées de l'Apocalypse (*The Dark Knight Raises*)

Il y a plusieurs raisons pour lesquelles les spectateurs devraient aller voir le dernier blockbuster de la série *Batman*, signé par Christopher Nolan, *The Dark Knight Raises*. Deux, cependant, me semblent plus significatives: la vigueur des métaphores apocalyptiques, d'un côté, et le spectacle visuel donné par les effets spéciaux, le montage, la chromatique et le rythme narratif, d'un autre côté. J'essaierai de les examiner tour à tour, en mettant en évidence d'autres éléments à fonction esthétique, au niveau du scénario, de la bande son ou du jeu des acteurs. Dans la présente année 2012, où tout le monde parle de l'Apocalypse imminente de la fin du cycle temporel, il était nor-

mal que le film de Nolan marche bien auprès du public, d'autant plus qu'il met ensemble de nombreux *topoi* du discours millénariste et qu'il réussit à orchestrer de manière intelligente les angoisses diffuses de l'homme contemporain.

La ville de Gotham est menacée maintenant non pas par un Joker pervers et traumatisé, comme dans le précédent épisode de la série, situé dans la chronologie narrative huit ans avant celui-ci, mais par une bande qui transforme en bombe atomique un réacteur nucléaire destiné à la production d'énergie verte. Cela détermine une réflexion souterraine sur les risques de l'emploi du nucléaire, tant qu'il n'y a pas de garanties de sécurité suffisantes. Et, ici, ces garanties n'existent pas, malgré les précautions prises par Bruce Wayne-Batman (Christopher Bayle) et Lucius Fox (Morgan Freeman), car l'ennemi, Miranda Tate (Marion Cotillard), s'est infiltrée à l'intérieur de la cité bien gardée et donne même à entendre, à un moment crucial, lorsque le très cupide Daggett (Ben Mendelsohn) est sur le point de prendre contrôle sur

Ioan Pop-Curșeu

Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca  
E-mail: ioancurseu@yahoo.com

EKPHRASIS, 2/2012

APOCALYPSE IN CINEMA AND VISUAL ARTS.  
NEW IMAGES FOR OLD MYTHS

pp. 202-206

la Wayne Enterprises, qu'elle est la seule personne en mesure de sauver la situation. Le désamorçage de la bombe est une des sources majeures de suspense de la narration cinématographique, et le réalisateur l'exploite jusqu'à la sursaturation, en ne proposant jamais une solution définitive, avant la fin du film, quand Batman l'emporte – accrochée au Batmobile – au large de l'océan, où le champignon géant qui s'élève dans les airs ne peut plus faire aucun mal aux habitants.

Bien entendu que, en conformité avec le système de phobies qui torturent l'homme contemporain, ceux qui menacent la ville ne peuvent être présentés que comme des terroristes sans pitié, capables de tout pour atteindre leur but. Menés par un vrai sauvage, Bane (Tom Hardy), le protecteur et amant de Mlle Tate, ils tuent, torturent, défigurent et punissent toutes les personnes qui enfreignent le code qui fonctionne dans leur organisation souterraine. Ange du mal, Bane a le corps tout strié de cicatrices et porte un masque noir collé au visage, qui le transforme en une sorte de robot, en une machine du crime. Son plan, bien mis au point, prévoit un enfermement de la ville, déjà à partir du moment où la population est mise au courant de la menace de la bombe. Les ponts sont dynamités, les routes sont fermées, et la fuite des quelques dix millions de gens est empêchée par les commandos armés.

En fait, beaucoup de décors du film se structurent autour de la métaphore de l'espace clos. Miranda et Bane ont passé une bonne partie de leur vie dans une

prison souterraine d'Afrique, d'où l'évasion est presque impossible, ne pouvant se faire que par la montée sur les parois raides d'un puits vertical. Les téméraires tombent invariablement, car ils butent sur le même point, sorte de seuil psychologique, où les saisissent la peur, les faiblesses et le manque de confiance dans leurs propres forces. Née dans cet enfer-là, en tant que fille du chef de la Ligue des Ombres, Ra's Al Ghul (Liam Neeson), ligue dont faisaient partie à la fois Bane et Batman, seule Miranda a pu s'évader, poussée par la soif de vivre de l'enfant mais aidée aussi par le fait d'escalader les parois sans corde de soutien, ce qui l'a obligée à s'auto-dépasser. C'est la même recette que Batman applique, après avoir été vaincu et enfermé par Bane, pour qu'il puisse regarder en direct, sur un écran TV, la chute de la ville de Gotham. Le réseau de canalisation de la ville, où Bane prépare ses armées apocalyptiques de terroristes et où – par un stratagème diabolique – les policiers de la ville seront enfermés, afin que la ville reste sans défense, est toujours un espace clos, inquiétant, effrayant. Ce sont seulement les policiers intelligents, le commissaire Gordon (Gary Oldman) et Blake (Joseph Gordon-Levitt), qui circulent entre ce labyrinthe dominé par le Minotaure et la surface.

La menace atomique et le terrorisme psychologique font naître l'anarchie dans Gotham et je crois qu'un des principaux intérêts du film réside dans la réflexion qui nous est proposée/imposée sur les situations anarchiques. Après avoir enfermé les policiers dans les souterrains,

Bane apparaît devant les foules, sur un stade, avec un discours structuré autour du leit-motif: «Gens de Gotham, reprenez le contrôle de votre ville!» Il tiendra le même type de *speech* à plusieurs reprises, par exemple alors qu'il est en train de libérer les détenus de la prison municipale, en leur enjoignant de lutter à ses côtés. Les thèmes sur lesquels Bane se concentre sont l'injustice sociale, la mauvaise répartition des biens, le fossé entre les riches et les pauvres – entretenu artificiellement –, ainsi que la nécessité impérieuse de la «révolution». La foule réagit dans le film, comme d'ailleurs dans la réalité, en prenant le pouvoir ou en paraissant le prendre: les riches sont tirés dans la rue ou passés en justice (où ils peuvent choisir entre la mort et un exil qui équivaut à la mort), leurs maisons sont saccagées, les fortunes sont dispersées, tandis que les hommes de Bane surveillent de l'ombre le «bon» déroulement des choses et le renversement des valeurs civiles et morales. La bourse même, emblème du capitalisme inhumain, purement mathématique et basé sur une circulation abstraite de l'argent, c'est le premier endroit où frappent les terroristes, en ruinant le bon Bruce Wayne. Au fond, si Bane met en pratique un anarchisme de gauche (mais peut-on encore parler de gauche et de droite à ce point?), Bruce Wayne-Batman lui oppose les valeurs d'un libéralisme éclairé de facture anglosaxonne. Immensément riche, il est devenu tel après une enfance pauvre, sur le modèle du *self made man*. Il respecte ses semblables et veut même se sacri-

fier pour eux sous le masque de Batman (bien qu'il existe ici une dose de narcissisme, comme le remarque très justement le serviteur Alfred, interprété par Michael Caine), alors qu'il continue – en sa qualité de citoyen important de Gotham – de faire de la philanthropie, en finançant des orphelinats et d'autres institutions à rôle social fondamental. Le triomphe final de Batman signifie une confiance des Américains dans les valeurs libérales, qui ont structuré leur culture en profondeur, quoique (*Apocalypse oblige!*) ces valeurs ne restent pas entièrement sereines et à l'abri de toute question et contestation.

De toute manière, en laissant l'idéologie de côté, il faut dire que le film de Nolan captive les spectateurs aussi par le rythme rapide de la narration, déterminé par quelques éléments techniques importants. Le montage alterne rapidement des plans de dimensions différentes, ce qui dynamise l'expérience esthétique, tandis que l'abondance d'effets spéciaux, surtout dans les scènes d'affrontement, garde le spectateur le souffle coupé tout au long du visionnement. La bande son joue elle aussi un rôle significatif dans l'assouplissement de la narration, le principe auquel elle se soumet étant clair dès le début: plus le moment qu'elle marque est puissant du point de vue psychologique ou esthétique, plus la musique croît en intensité. On peut retenir de la bande son *Pavane pour une infante défunte* de Maurice Ravel, ainsi que le chœur des prisonniers d'Afrique, lancé chaque fois qu'un détenu monte des entrailles de la terre vers la lumière.

L'emploi savant d'une gamme chromatique riche et diverse doit être mentionné parmi les moyens artistiques de grand impact employés dans le film. Dans ce sens, un vol de nuit au-dessus de Gotham, dont le ciel noir est troué par d'immenses bâtiments pétillants de lumières multicolores, mérite d'être marqué. Le réalisateur sait utiliser une dominante chromatique adéquate au spécifique de chaque moment ou tableau à part, depuis les images presque monochromes du labyrinthe souterrain de Bane, à l'ocre qui domine quelques images du désert africain, jusqu'à l'ivresse des couleurs de Gotham, avant l'Apocalypse, qui survient – pas du tout par hasard – au début de l'hiver, dans un décor marqué par le gris des bâtiments et le blanc de la neige.

Le scénario du film semble simpliste seulement à une première vue, incline à critiquer le manichéisme américain et le penchant vers le *happy end* de ceux d'outre-Atlantique. Au fond, quelques très efficaces coups de théâtre poussent les événements sur des voies auxquelles les spectateurs ne se seraient pas du tout attendus et déterminent de permanentes reconfigurations cognitives du sens des événements. Je mentionnerais par exemple le dernier affrontement entre Batman et Bane, vers la fin, quand une main infâme poignarde le héros dans le dos. Or, cette main s'avérera être celle de Miranda, qui avait semblé être son alliée et que le millionnaire Bruce Wayne avait prise pour amante, en faisant le même genre d'erreur que dans l'épisode

précédent quant au choix érotique. Si, auparavant, son élue avait voué son cœur à Harvey Dent, ici la femme se jette encore une fois dans les bras du méchant... car l'éternel *bad guy* est, au fond, moins méchant qu'il n'en a l'air, tout comme *the good guy* n'est pas trop bon, car il se situe du côté des capitalistes!

C'est seulement Batman le masqué qui fait le bon choix, en se laissant attirer par une voleuse de bijoux extrêmement raffinée, Selina Kyle (Anne Hathaway), qui – dans une première phase – semble extrêmement égoïste et peu sensible aux idéaux pour lesquels lutte le protagoniste, à savoir la sécurité civile, l'éradication de la criminalité, etc. Toutefois, au final, elle apporte sa contribution à la lutte contre les forces du mal et reste, âme sœur, aux côtés de Bruce Wayne. L'effet esthétique de la figure est majeur, en contraste avec Miranda Tate et en synergie avec Batman. Habillée en Batgirl, avec son complet en cuir noir, moulé, Selina apparaît et disparaît avec une rapidité remarquable. Avec son rouge à lèvres éclatant, elle polarise les regards, surtout lorsqu'elle circule sur la moto protéique de Batman (la femme sexy, montée sur un bolide en acier, quoi de plus commun en tant que fantasme masculin?).

Comment peut-on donc qualifier *The Dark Knight Raises*? Comme un film à voir, malgré quelques erreurs de montage, mentionnées sur Internet (avis aux curieux, qui peuvent les identifier personnellement, en allant au cinéma) et malgré quelques longueurs inutiles. Un film à voir, d'autant plus que le qualifi-

catif «film d'auteur» peut lui être appliqué (à supposer que ce qualificatif ait une quelconque portée dans l'univers américain des blockbusters). Christopher Nolan signe ici – brillamment – la réalisation, le scénario et la production du

film, en prouvant encore une fois sa maîtrise dans le domaine du thriller psychologique et du film d'action. Le réalisateur nous propose une troublante méditation sur l'Apocalypse possible, ce qui nous fait beaucoup espérer de la suite de la série!

Claudiu TURCUȘ

## Deleuze. The Adventure of the Movement-Image

Gilles Deleuze,  
*Cinema I. The Movement-Image*,  
translation by Ștefana & Ioan Pop-Curșeu,  
afterword by Bogdan Ghiu,  
Tact Publishing House, Cluj-Napoca, 2012, 308 p.

The fact that between the 1970s and the 1980s the Romanian culture had substantial translations of literary theory - I am referring to the famous collection of the *Univers* publishing house - can be obviously explained by the literature centered particularity of our public space. Censorship silently approved them, those studies did not seem „dangerous” at all, and that advantage al-

lowed if not for a conceptual synchronization of the Romanian intellectual environment with the Western world, at least for a certain dynamic of debating. Unfortunately, if discussing about the film theory, there is a strong discouraging memory around it. Because, under Communism, the autochthonous thought on cinema was rather discontinuous and the important translations were quite rare. Until 1989, few pieces from André Bazin, Guido Aristarco, Balázs Béla or Serghei Eisenstein have been published in Romanian. Things have not changed significantly even after the 1990s. After more than twenty years, we do not have, for instance, a serious critical film anthology. We have famous film directors, the *New Cinema* has relaunched the creative dimension of the Romanian film, but the reflexive extent has yet to be built.

In this context, the publishing in Romanian of the great 1983 volume of Gilles Deleuze – *Cinema I. L'Image Mouvement* – represents a true cultural event. The book inaugurates a new collection of the Tact publishing house

Claudiu Turcuș

Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca  
E-mail: turcus\_claudiu@yahoo.com

EKPHRASIS, 2/2012

APOCALYPSE IN CINEMA AND VISUAL ARTS.  
NEW IMAGES FOR OLD MYTHS

pp. 207-211

from Cluj-Napoca - intededly entitled *Cinemaq* - demonstrating that a niche but first class editorial project can start a real and quite necessary recovery. Opting for a transitive version of the translation, without losing the substance of the Deleuzian thought and not even his stylistic touch, Ștefana & Ioan Pop Curșeu symbolically „confront” the approach of Bogdan Ghiu - the refined importer of French post-structuralism, devoted not only through his translations, but also in the afterword of this volume, to some autosubminated reflexive framings, true conceptual „deliriums”, both savory and dispersive.

But now speaking to the matter, I would say that Deleuze engages himself to three major things in *Cinema I*. Through the comments on Bergson (centered on *Matter and Memory*) and the numerous references to Peirce, he *claims* an epistemology, while denouncing the dimness of the phenomenology in relation to the cinema; through his considerations on shot, cadre or montage, the French philosopher *describes* the nature of the technical means of managing the image; isolating the avatars of the movement-image - perception, affection, impulse and action – Deleuze *elaborates* an ample semiotic taxonomy.

The great intuition of the end of the 19th century, which Deleuze credits to Bergson, although he does not hesitate to subsequently extend it, is that the „cinema reproduces the image as related to random moments”. Therefore, the breakdown of the idealistic paradigm, according to which images are placed in-

side a consciousness and the movement in space, has allowed for an unconditioned identity between image and movement. „The universe of matter, the immanence - writes Deleuze, adjusting the Bergsonian observation - represents a mechanical merge of the movement-images”. This view of the world as a *meta-cinema* confers the modern science the metaphysics that it conforms with. More than that, Deleuze considers that Bergson makes possible even an unprecedented point of view on cinema, which „is no longer a perfectionated apparatus of the oldest illusion, but on the contrary, a perfectible constituent of the new reality”.

Deleuze’s dialectics implies a studied glide: from the philosophical speculation towards the technical-applicative level and vice versa. Subtle degrees of abstractization traverse the discourse, so if the reason for which the *shot* teaches us that the movement-image is not only visible but implicitly decipherable is relatively easy to assimilate, things get complicated in the framing of the three purely theoretical concepts: the *extra-field*, an absence determined by the shot with which it creates an *ensemble*, and in the end, a *whole* - an „open” that crosses over all ensembles – that is to ensure the communication between them all, preventing their closing. In all this effort of compounding/tearing the movement-image, the only cinematographic consciousness is to pertain to the camera. Its mission is to „extract from different machines the movement, which is their conjoint substance, or to extract mobility from movements,

which is their essence". Photography has been unable to do that, barely recomposing an „immobile mold" of the object, while the cinema has reached the strength to mold to the time of the object, to „evidence its length", as Bazin observes.

Deleuze's praxis only now has the premises to manifest itself. Affirming that there are two types of movement-images release - the *mobility of the camera* and the *montage* - Deleuze focuses on the latter, displaying four fundamental views until the Second World War. On the one hand, there is the dialectical vision of the Russian cinema opposed to the organic, bourgeois and opposite American tendency illustrated by Griffith's montage. The former has been first illustrated by Eisenstein's *pathetic* („the qualitative leap of the organic") and then by Vertov's radicalism („the camera - an eye existent in matter"). On the other hand, the kinetic art of the French School (L'Herbier, Epstein, Renoir, Vigo) aims to the obtaining of an extra movement derived from the inorganic transition „from a mechanic of solids to one of liquids". Instead, as Deleuze considers, the Expressionism, although tenacious against the organic composition, reclaims through its montage a lot more light rather than more movement. The excursus through the films of Wiene, Murnau or Lang notes the fact that Expressionism advises that „there is and there will only be chaos if we do not reach that spiritual universe which it often doubts about itself". The logic of an entire chapter dedicated to the montage derives from such general considerations,

because the montage sets „the cinematographic image in relation to the whole". Its function is not only one of liberating the movement-image, but mostly one of managing a „variable present" related to the time vastness that precedes and follows it.

But what are the avatars of the movement image, its multiple shapes? The first one is the *perception-image*, a kind of inverted human perception. The human being perceives reality subjectively, excluding from the image what is of no interest to them. But the cinema restores, through the mobility/variability of its shots, „ample uncentered and deframed areas", tending towards a complete, objective, but diffuse perception. Being a primary way of distancing from an undetermined center, the perception-image is privileged by Passolini („the reflection in a consciousness of a self-camera"), by the molecular *cinematic-eye* of the French School, by the restoration of the matter intervals about which Vertov has developed an entire theory and by Landow, through the transit from the liquid state of the image to its gaseous form (the finality of the white screen). „The *affection-image* represents the coarse-cadre, and the coarse-cadre is the face" says Deleuze in the beginning of the sixth chapter. Distinguishing itself from the perception-image through its focusing, and from the action-image through the refusal of space, the face eludes itself from its constitutive functions: individualization, socialization and relating. Deleuze insists on the Expressionist face which „concentrates



the intensiveness that grasps its traits and disturbs its shape". From Sternberg who describes not the struggle of darkness with light, but „the adventure of light with the white”, to the nihilism of the Bergmanian face in front of its own nothingness, the affection-image consumes itself between its own vitality (desire, wonder) and its own agonic limit (fear, extinction). A strange intermediate is represented by the *impulse-image*. Neither affection, nor action, this ensemble not only ensures the transition, but it holds its own autonomy, for „the action-image stays incapable in representing it and the affection-image remains unable to make us feel it”. Naturalism represents the great paradigm of the impulse-image: Stroheim, Buñuel, Losey – the inventors of a time whose span does not designate what is done, but what is undone, what degrades itself. And finally, the action-image, the most popular avatar of the movement-image, also represents the ensemble which has generated the crisis of the cinematographic representation during its postbellum beginning. With the uprise and decline of the epic-realistic form SAS' (Situation-Action-New Situation), Deleuze concludes that „what the American cinema and the Soviet one have in common is the faith in a finality of the universal history: here the birth of the American nation and there the victory of the proletariat”. That is why, after Griffith, it seems as if the same movie has been made over and over – *The Birth of a Nation*. If the SAS' schema considers an „integral law”, the ASA' schema (Action-

Situation-Action) claims a „differential law”. It is the first moment when, inside the action-image, the ethic is exchanged with the burlesque, the structural with the occurrence and the spiral with the elipsis. The “small form” - as Deleuze figuratively names it - does not preserve anymore the signs of the American dream. Chaplin's movies, Peckinpah's „westerns” with Chinese and camels, Keaton's aspiration of inserting the burlesque into a „large form” represent an accelerated stage of the decay of the action-image.

The Deleuzian epilogue which both synthesizes the crisis of the classic movie and announces emancipation is worth being entirely mentioned: „The soul of the cinema asks for more and more thinking, even though thinking begins by loosing the system of actions, the one of perceptions and affections, which the cinema has always nurtured from. We no longer believe that a global situation may give birth to an action capable of modifying it. We no longer believe that an action may force a situation to disclose, be it even partially. The «healthiest» illusions can be ruined”. Thus, through the *mental-image camera*, which „takes relations as an object”, involving the viewer in the movie, Hitchcock ensures the premises of the detachment from the movement-image, but he does not generate the shifting. It is only with the search - on the ruins of the cliché images, beyond the movement - of an ensemble which we could name (for now) the *reflection-image*, that the Italian Neorealism will base the modern cinema.

As a conclusion, I would ask two tangent questions: the first one gets an accurate answer from Ioan Pop Curșeu in the foreword of the book, who states that Deleuze is not the slave of his own classifications. I would complete his answer though, saying that Deleuze is the senior of them, as it seems the cinema follows and not anticipates them. Philosophy

does have its benign dosage, sometimes hypocrite and naive, as an artifact. And the second question: could have we spoken of an extra-linguistic history of the cinema starting from *Cinema I*? I have serious doubts on that, because post-logocentric may possibly be the subject that is discussed and by no means the Deleuzian approach.