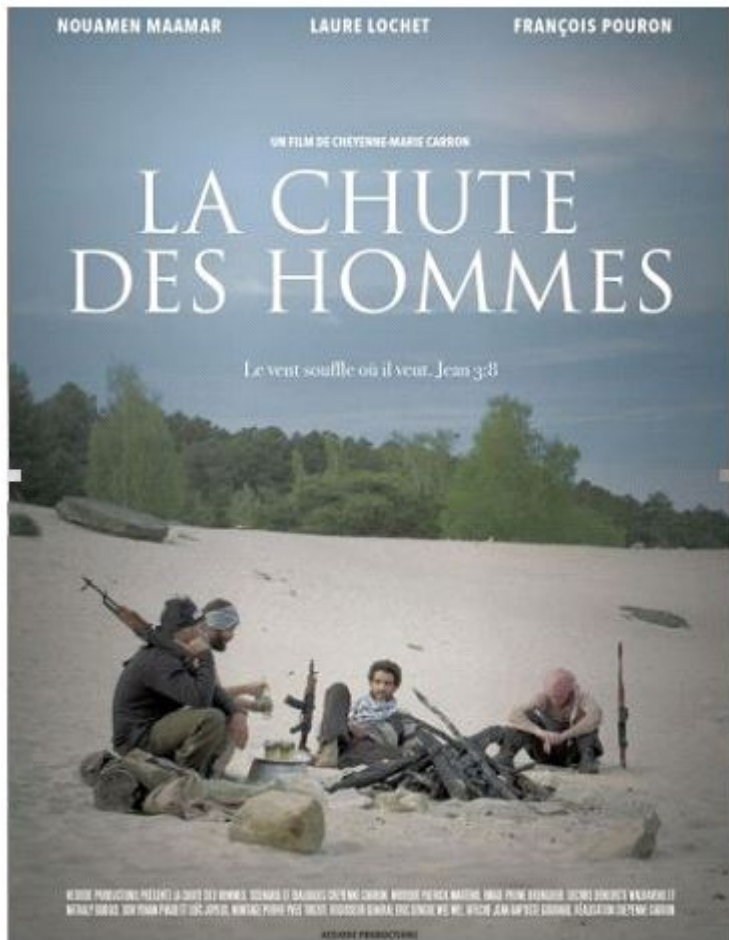


La chute des hommes sous les yeux d'une femme

Le film français *La chute des hommes*, de Cheyenne Carron (sorti en DVD, 2016), retrace la mésaventure d'une jeune parisienne qui, invitée au Moyen-Orient pour y étudier les parfums, se fait kidnapper dès sa sortie de l'avion par un chauffeur de taxi. Cet homme est le complice de terroristes, désireux d'impressionner l'Occident par une prise d'otage. L'insistance outrée avec laquelle la jeune Lucie sollicite ses services, annonce d'autres faiblesses du scénario. Les flash-back, qui interprètent l'action selon divers points de vue (celui de la fille, du chauffeur et d'un jeune terroriste), donnent plutôt l'idée de rembobinages malencontreux du film. Ces circonvolutions sont symptomatiques, même si cette remarque n'est pas dans l'air de notre temps, d'une esthétique féminine (laquelle peut produire des chefs d'œuvre). De même avec les couleurs pastel du film. C'est d'ailleurs le choix chromatique des films européens traitant du terrorisme, qui en proposent une image rêveuse. Le thème du parfum, chez cette réalisatrice qui, à une lettre près, porte un nom de parfum, ajoute à cette falsification de la réalité, qui se prononce aussi bien dans la rose rouge, posée sur la pitance que les terroristes donnent à leur prisonnière.



Les enjeux politiques de leur action, et d'abord leur situation géographique, qui reste l'objet d'un non-dit, ont une raison éthique évidente. Mais cette négligence du scénario ne fait que servir une inspiration qui favorise la cause féminine. Car ce film sur « la chute des hommes » est un hommage à la femme d'aujourd'hui, et les terroristes n'y sont que l'incarnation du pouvoir masculin. La radicalisation étant un moyen de « retrouver la fierté d'être un homme » ; – on peut le comprendre, étant donné le dénigrement des comportements masculins dans l'idéologie féministe qui est celle du film. La défaite sanglante inattendue des terroristes, à la fin du film, exauce les désirs vengeurs de la gent féminine. Lucie, à Paris avant son départ, prend les rênes de sa relation avec un garçon falot, qui attendra son retour ; son amie se moque d'un pauvre « con » dont elle s'est entichée, etc. La complice voilée des terroristes se disculpe en affirmant qu'elle partage le sort de la prisonnière, et surtout la femme du chauffeur de taxi, lors d'une crise de

nerfs explosive, fustige son mari dans des termes qu'aucune musulmane au monde (Cheyenne ne semble pas les connaître) ne se permettrait.

Cet effacement de la différence des femmes occidentales et de celles du Moyen-Orient est déjà problématique. Le film fait plutôt sentir le rapport méconnu, que j'ai indiqué dans mon ouvrage *La métaphysique au cinéma* (2016), entre le terrorisme et la théorie du genre, qui sous-tend l'idéologie du film. Il en irait de cette théorie comme du terrorisme, vu comme le moyen de saper les fondements de la culture judéo-chrétienne. L'homosexualité est d'ailleurs fustigée par un terroriste, français converti à l'islam, mais lors d'un échange verbal assez ambigu avec son « frère » musulman.

Ce partage des femmes et des hommes, à la faveur des premières, est plus radical que celui des bons et des mauvais musulmans. Ces rôles vacillent quand ces derniers sont exterminés par leurs semblables, pour des raisons qui restent floues. Ce gommage des différences est encore signifié par le décor : la cabane où vit le chauffeur de taxi avec sa femme et son jeune fils a les airs d'une isba, qui rapproche ces personnages de la famille de la jeune fille, dont les origines russes inspirent maints détails, anecdotiques ou folkloriques, de la première partie du film. La bénédiction du repas, pratiquée dans la famille de Lucie, n'est pas moins émouvante que la prière en groupe des terroristes sous une fine pluie. Le meurtre qu'ils viennent de commettre exprimant tout de la vocation symbolique sacrificielle du repas. Le terroriste français (le plus beau d'entre eux) perd son aura diabolique quand il a la bonté de rassurer sa mère au téléphone. L'angoisse de la famille de la fille est d'ailleurs l'objet d'une ellipse dans ce film où l'inquiétude de la maman d'un terroriste aurait plus d'intérêt que celle de la mère d'une étudiante innocente, victime de ce dernier.

Le chauffeur de taxi prédateur, bien vu par ses collègues, a lui-même l'excuse de la maladie de son fils. (Le drap rose du

lit d'enfant partage la couleur de l'intérieur occidental de l'héroïne.) Son repentir suicidaire, quand il réclame sa proie aux terroristes à qui il souhaite rendre leur argent, est irréaliste. La dureté de leur refus est nuancée par leur aristocratique mépris de l'argent qui, dans une autre séquence, donne un sens positif à ce refus. Leur beauté physique semble annoncer une issue érotique, à laquelle se substitue, dans un rapport d'équivalence ? l'égorgement de l'héroïne. Cette mort ne laisse pas de surprendre, dans un film dont le féminisme laisse augurer la victoire de Lucie sur ces mauvais mâles. Mais il n'est pas de plus belle victoire, doit-on croire, que d'arroser de son propre sang cette terre sainte fertile en parfums. La mort de Lucie n'est d'ailleurs pas vraiment filmée ; cette ellipse visuelle spiritualise cette mort, à laquelle convient le chant sacré copte du générique. De même, l'affiche du film ne montre que trois terroristes armés, au repos sur un sable que domine le ciel. Le personnage principal (féminin) paraît s'être évanoui dans le ciel ou dans ce sable et la végétation qui le borde.

Son égorgement est d'ailleurs préfiguré par un jeu de mots au début du film, quand Lucie s'insurge contre le « coupage de tête » d'un parfum par le frottement de la peau. Le scandale de sa mort est ainsi atténué, si cette mort vérifie le crédo musulman de la fatalité. On s'étonne que, plus soucieuse de parfum que de religion, cette Blandine refuse de sauver sa peau en répétant le sésame dédié à Allah qu'on lui dicte. Plus subtil, l'enterrement du sac de Lucie par le chauffeur de taxi, qui le déterre ensuite, suggère le vrai sens du destin de Lucie, dans cette terre islamique. Voilà reniés les fondements de la culture occidentale, dans ce pays qui vaut par le Parfum, où se subsument les violences dont il est le cadre.

Mourant en martyr, Lucie adhère ainsi, quoi qu'elle pense et dise, à l'idéal de ses tortionnaires, qui est de « mourir en martyr ». Son dernier cri: « *Ma mère est chrétienne et mon père est païen* », est encore un verdict contre le pouvoir

masculin. Mais puisque l'on parle de dieux païens, dans la bouche de Lucie l'adjectif « païen » gomme la différence de la foi et de l'athéisme. Lucie est alors digne des terroristes qui ont pour foi le nihilisme le plus radical, fût-il paré de noms divins. La contradiction interne de cette exclamation paraît d'ailleurs exprimer celle qui, semée dans le Coran, imprègne l'esprit des musulmans. Le cri de la femme du chauffeur, lors d'une scène de ménage à huis clos : « *Moi je t'aime si on est libre autrement je ne t'aime pas* », exprime cette contradiction. Mais elle trouve ici une sorte de justification en soi, qui escamote le rôle complexe qu'elle joue dans la folie du « musulmanisme » (comme disait Flaubert), laquelle est d'ailleurs, contradiction oblige, l'objet de ces invectives.

Cette scène de ménage est l'occasion d'une réplique pernicieuse de la femme, bien plus grave : « *Putain si tu m'aimais tu m'emmènerais dans une démocratie !* » Passons sur le mot « putain » qui messied dans la bouche d'une musulmane et qui révèle plutôt l'identification de la réalisatrice à ce personnage qui fait sienne une mode linguistique pitoyable des françaises modernes (il en va de même pour les personnages masculins autres que les terroristes, qui s'expriment dans un français des plus contemporains). Sans doute est-ce une manière de familiariser le spectateur avec le parachutage annoncé des musulmans (si francophiles ?) en déroute dans la « démocratie » française. La seule solution à ces drames étant l'exil de ces personnages ambigus, attachés à leur Coran (le mari est d'une piété sans faille), dans les démocraties qu'ils pourraient régaler de leur parfum. Le règne de ce parfum est-il une métaphore ? « *L'islam doit régner sur le monde entier* », clame le mari ; les récriminations de sa femme, qui ne conteste pas la foi de son époux, ne sont qu'en apparence opposées à ce projet. Ce parfum ne fait qu'un avec une essence orientale de l'être, dont la différence est autant proclamée que niée dans ce scénario.

On peut encore interpréter la violence de cette épouse peu effarouchée comme un signe (non calculé par la réalisatrice) de la fragilité de la limite qui sépare les terroristes et leurs victimes, voués à diverses formes du djihad (Hubert Lemaire a soulevé ce problème dans son ouvrage *Musulmans vous nous mentez*, 2014). Le djihad a le dernier mot, puisque la parole est inutile à Lucie dans ses tentatives de faire vaciller le credo de ses tortionnaires. Les prétentions libérales du scénario sont donc illusoire, car les méfaits du terrorisme y sont moins mis en avant que l'expansion européenne de son idéologie. Cette invasion programmée ne serait d'ailleurs qu'une juste rétribution, consécutive aux prétendus méfaits de l'Occident. En effet, si Lucie explique son innocente passion du Beau avec une emphase verbeuse, elle reste sans voix quand on lui déclare : « *Ton pays [ce pilleur de colonies] attaque nos frères et nos sœurs par milliers, il les tue par millions, en Syrie... au Mali* »...

La non-réponse de la fille accrédite ces propos délirants qui semblent recouvrir un non-dit, relatif à la prétendue responsabilité d'Israël dans les conflits du Moyen-Orient. En effet, les « millions » de victimes peuvent évoquer les Juifs de la Seconde Guerre. Une idée récemment confirmée par le Pape lui-même, comparant les migrants aux occupants des camps de concentration. Absente du scénario, la question juive y est l'objet d'un déplacement inconscient, dans l'exil russe des parents de Lucie, auquel répond en symétrie celui du djihadiste blond, venu de France pour camper parmi ses « frères ». Cette mise en gloire des victimes musulmanes du terrorisme, encouragée par les médias (radiophoniques), s'aggrave ici par un ultime renversement des valeurs. L'idée de « faire payer » l'Occident pour ses « crimes » est curieusement légitimée par la séquence où le chauffeur repent, billets en main, propose à ses complices de leur rendre le paiement de son méfait. Que l'Occident s'acquitte de son crime, comme fait ce personnage véreux ?

Cette confusion trouve son chiffre dans le symbole lunaire du générique, où se conjuguent la pleine lune et son croissant. Cette vision, reprise dans le film dont elle marque les transitions, accompagne le chant copte chrétien « A l'ombre de ta clarté ». Sorte d'alchimie lyrique de deux cultures, ce chant consacre la complaisance suicidaire de l'Europe d'aujourd'hui – sa seule culpabilité ?

Michel Arouimi