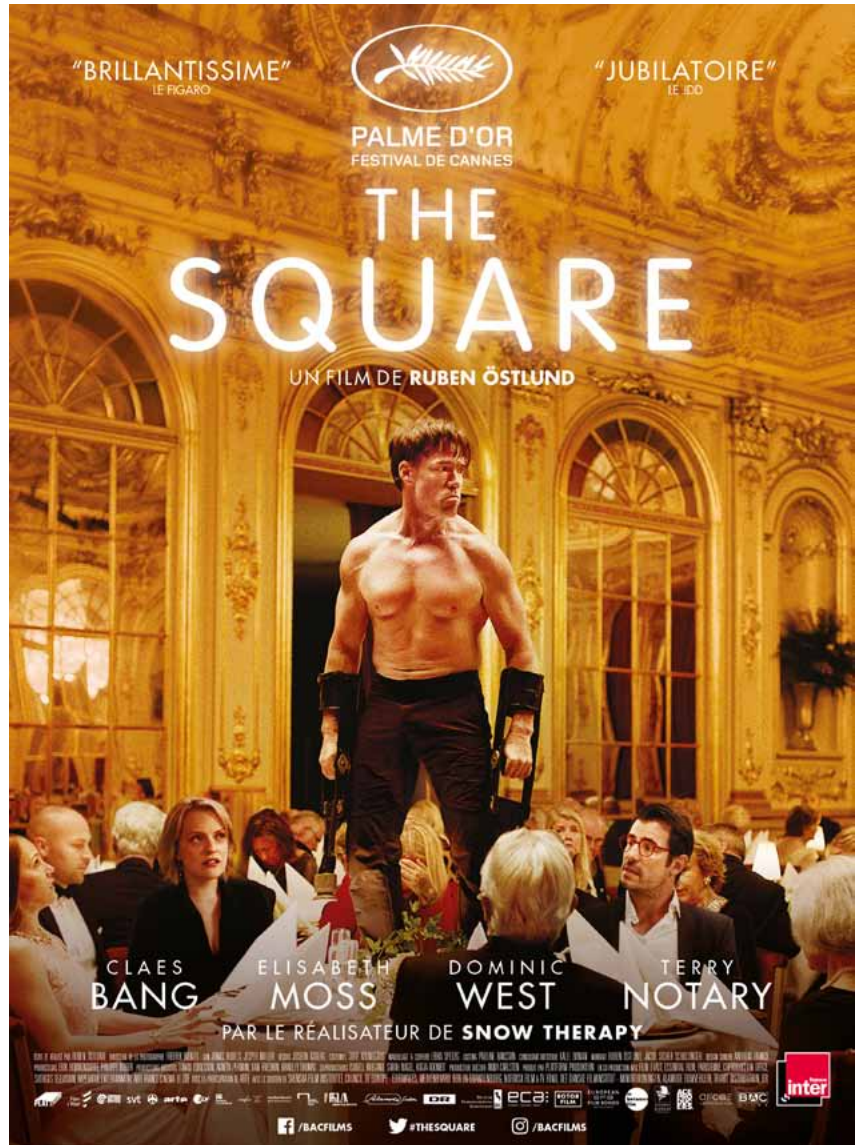


Michel Condé

**Une étude
en éducation permanente
réalisée par
le centre culturel
Les Grignoux**

Sommaire

1. Le film en quelques mots	1
2. Pourquoi analyser un film ?	2
3. Analyser un film	5
Les personnages	6
Les récits	9
Les thèmes	12
Les détails	14
L'esthétique	16
Les émotions	18
Des répétitions	20
4. Interprétation	22



1

The Square

Un film de Ruben Östlund
Suède/Allemagne/France, 2017, 2h22
Avec Claes Bang, Elisabeth Moss, Dominic West, Terry Notary, Christopher Laessø, Marina Schiptjenko, Elijahnro Edouard, Daniel Hallberg, Martin Söder

LE FILM EN QUELQUES MOTS

Christian est le conservateur du musée d'art contemporain de Stockholm. Il y organise des expositions prestigieuses qui sont censées questionner l'état de la société actuelle. Cela ne va pas sans quelques provocations et quelques stratégies publicitaires, via Internet, susceptibles d'attirer les visiteurs ainsi que des mécènes riches...

Mais l'art est-il réellement capable de produire une prise de conscience des maux de notre société et surtout de la transformer ? Il suffit qu'un habile pick-pocket vole la montre et le portefeuille de Christian pour révéler les failles de sa bonne conscience et les contradictions du monde de privilégiés qui est le sien.

Palme d'or au Festival de Cannes 2017, *The Square* du cinéaste suédois Ruben Östlund oscille ainsi constamment entre satire sociale et réflexion morale.

POURQUOI ANALYSER UN FILM ?

L'analyse de films, de ses formes les plus banales comme les avis de spectateurs publiés sur Internet jusqu'à ses expressions les plus savantes dans les études universitaires, est une activité tellement ancrée dans les mœurs qu'elle n'est plus questionnée en tant que telle. À quoi sert la critique de films ? pourrait-on se demander. Si la question est occasionnellement posée dans l'abord des ouvrages théoriques, les réponses traduisent généralement des intentions générales : il s'agirait de former le regard des spectateurs, de leur apprendre à mieux comprendre, à mieux apprécier, notamment d'un point de vue esthétique, les films qu'ils voient...

L'on peut cependant poser la question de façon plus **sociologique** : pourquoi, dans notre société, l'analyse de films occupe-t-elle une si grande place, sur Internet bien sûr, mais également dans la presse ou à l'Université dans des sections hautement spécialisées ? Après tout, beaucoup de nos activités de loisir — si du moins le cinéma doit bien être considéré comme tel — ne donnent pas lieu à un tel travail d'analyse : nous jouons à des jeux vidéos, nous assistons à des rencontres sportives, nous regardons la télévision ou nous surfons sur Internet sans que cela ne soit l'objet d'un tel travail critique.

On comprend cependant facilement que l'analyse de films, plus ou moins approfondie, répond à plusieurs fonctions.

La première est certainement une fonction **évaluative**, et il s'agit d'établir des hiérarchies artistiques entre les films, l'analyse devant révéler les qualités plus ou moins cachées des meilleurs d'entre eux : la sociologie de Pierre Bourdieu a bien montré comment les champs de production symbolique (comme le cinéma, la littérature, la peinture...) sont soumis à des processus de **hiérarchisation** (dont l'arbitraire est largement méconnu) de la part d'instances de légitimation comme la critique, elles-mêmes hiérarchisées et en concurrence les unes avec les autres¹. Choisir tel ou tel film pour en faire une analyse, même si elle paraît neutre et objective, a pour effet de légitimer ce film en le désignant implicitement comme « digne » d'analyse. Cette fonction est particulièrement visible dans le domaine universitaire (qui détermine notamment quelles sont les œuvres essentielles dans l'histoire du cinéma), dans les revues les plus prestigieuses dans le champ de la critique (comme les *Cahiers du cinéma* ou *Positif* en France) ou encore à travers des institutions comme les cinémathèques ou les festivals qui exposent ce qu'elles considèrent être les classiques du septième art ou les réalisations actuelles les plus réussies. L'augmentation du niveau d'éducation dans les pays occidentaux (et ailleurs) depuis les années 1960 mais également l'apparition de nouveaux médias extrêmement concurrentiels au travers du réseau Internet rendent sans doute aujourd'hui les hiérarchies symboliques dans le champ cinématographique moins évidentes et moins univoques². L'analyse des films garde néanmoins très généralement une fonction, sinon une intention, de légitimation artistique ou symbolique.

1. Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques » dans *L'Année sociologique*, vol. 22 (1971), p. 49-126.

2. L'opposition, que Bourdieu jugeait constitutive des champs de production symbolique, entre le champ de production restreinte orientée essentiellement vers les producteurs de biens symboliques (« spécialistes ») et le champ de grande production de biens symboliques destinés aux non-producteurs (« le grand public ») est certainement largement brouillée dans le champ cinématographique à

L'exercice d'analyse a sans doute une autre fonction, même si elle est souvent liée à la précédente, et que l'on peut définir comme le **partage social du plaisir cinématographique** : de la même façon que l'on peut échanger entre amis à la sortie d'une salle de cinéma, les critiques, qui seront souvent dans ce cas des amateurs éclairés, chercheront à partager le plaisir (ou le déplaisir...) éprouvé en explicitant les raisons ou simplement en évoquant les différents éléments filmiques qui ont contribué au sentiment éprouvé. Par rapport aux procédures de légitimation précédemment évoquées, l'accent est plus particulièrement mis ici sur la dimension **subjective** de l'évaluation. Il faut également souligner dans cette perspective la dimension intersubjective du spectacle cinématographique (qu'on retrouve dans d'autres spectacles comme le sport) : on rit plus fort dans une salle remplie en entendant les rires des autres spectateurs, et l'on a du plaisir à partager ses émotions avec d'autres personnes (ou à les confronter avec d'autres). L'analyse, la critique vise à la fois à prolonger le plaisir mais également à le faire partager socialement¹.

Une troisième fonction de l'analyse filmique, liée aux deux précédentes, apparaît face à des réalisations que l'on peut considérer comme **problématiques** : certains films, de façon volontaire ou involontaire, posent des problèmes d'interprétation qui suscitent dès lors une activité critique plus ou moins intense. L'hermétisme (au sens courant) est une tendance largement présente dans différents domaines artistiques, en littérature notamment, mais également en peinture² et au cinéma : un exemple célèbre de cette tendance est le film de Stanley Kubrick, *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968), une œuvre énigmatique qui a donné lieu à de multiples interprétations de critiques professionnels ou universitaires ou de simples profanes. D'autres films, sans verser dans l'hermétisme, suscitent néanmoins des interrogations de la part des spectateurs. Ainsi, une autre réalisation de Stanley Kubrick, *Orange Mécanique (A Clockwork Orange)*, 1971), outre sa violence, a entraîné de multiples débats sur son propos et sur les intentions supposées de son auteur. Une telle interrogation est fréquente face à des œuvres de fiction dont la signification est relativement claire mais dont la « portée » est plus problématique³. C'est sans doute le cas de

cause notamment de l'importance du facteur économique qui rend très difficile la production d'œuvres destinées aux seuls producteurs.

1. Sur les forums consacrés au cinéma, les critiques des spectateurs peuvent elles-mêmes faire l'objet d'une appréciation de la part des autres spectateurs grâce à des systèmes élémentaires notation (étoiles, partage sur les réseaux sociaux, etc.). Il faut certainement insister sur la dimension psychosociale des loisirs culturels dont l'analyse est souvent vue de façon purement individuelle (une œuvre / un spectateur) alors que le partage de l'expérience culturelle avec d'autres spectateurs fait intégralement partie de cette expérience et explique certainement l'importance de la critique (au sens le plus large) dans ce domaine. Ce partage social se retrouve notamment dans le spectacle sportif mais est dans ce cas concomitant au spectacle lui-même : on crie, on hurle, on applaudit, on s'exprime immédiatement dans le stade. Les spectacles culturels (avec des exceptions comme le théâtre) impliquent généralement (même s'il s'agit d'une norme culturelle) une consommation silencieuse, ce qui explique que le partage social de cette expérience soit dès lors postposée. Bien entendu, la distinction entre les deux types de spectacles n'est pas absolue : nombreux sont ceux qui « refont le match » après le match...
2. Les tableaux d'un peintre renaissant comme Giorgione posent des problèmes d'interprétation et ont de ce fait suscité une intense activité critique (cf. par exemple Salvatore Settis, *L'invention d'un tableau, « La Tempête » de Giorgione*. Paris, Éditions de Minuit, 1987).
3. On se réfère ici à la distinction classique en logique entre l'intension et l'extension ou en sémantique entre le sens et la référence. Un film de fiction a un sens qui se construit au fil du récit mettant en scène différents personnages interprétés par des acteurs conscients d'ailleurs de jouer un rôle qui n'est pas celui de leur « vraie vie » ; mais il se réfère aussi très souvent, même si c'est de façon indirecte, à une réalité plus large : ainsi, le personnage (fictif) de Gekko dans *Wall Street* d'Oliver Stone (1987) est sans doute représentatif de milieu de la finance new-yorkaise dans les années 1980. Mais cette relation entre l'univers de la fiction et la réalité doit faire l'objet d'une interprétation plus ou moins complexe

The Square dont l'histoire ne pose pas de grands problèmes de compréhension mais dont le sens « profond » est problématique : le cinéaste entend-il dénoncer le monde de l'art contemporain ? mettre en cause l'hypocrisie de la société suédoise ? poser un dilemme moral ? révéler l'incommunicabilité des êtres humains ? souligner l'absurdité de l'existence ? Ou autre chose encore ?

Avant toute analyse, il convient donc de s'interroger même brièvement sur ses propres motivations : s'agit-il de montrer la valeur artistique (ou philosophique, politique, morale...) d'un film et de s'engager alors dans une processus de légitimation ou de valorisation plus ou moins explicite ? Veut-on plus simplement approfondir le plaisir éventuellement ressenti, ce qui suppose que l'on prenne en compte la part de subjectivité dans l'expérience esthétique (entendue au sens le plus large)¹ ? Ou bien considère-t-on que le film pose un problème d'interprétation² plus ou moins important qui mérite une réflexion plus approfondie ? Bien entendu, ces trois orientations ne sont pas exclusives les unes des autres, et le choix de l'une ou de l'autre dépendra notamment du film que l'on veut aborder.

de la part des spectateurs : on peut se demander si les mœurs décrites dans ce film sont encore d'actualité.

1. On se reportera à ce propos à l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Editions Gallimard (NRF Essais), 2015.
2. Dans *Making Meaning* (Harvard University Press, 1989), David Bordwell oppose la compréhension immédiate des spectateurs ordinaires aux interprétations savantes qui sont l'œuvre notamment des analystes universitaires, animés par une volonté de distinction à l'égard de leurs pairs : ainsi, là où la plupart des spectateurs voyaient de simples films policiers ou à suspense, Eric Rohmer et Claude Chabrol, alors critiques aux *Cahiers du Cinéma*, défendent, dans leur ouvrage consacré à *Hitchcock* (Ramsay, 1957, réédition 2006), l'idée que l'œuvre du grand cinéaste britannique possède une « profondeur insoupçonnée » à la fois thématique (la culpabilité morale) et formelle (la figure répétée du cercle dans *L'Inconnu Nord-Express*). Ce type d'interprétations savantes peut évidemment toujours être soupçonnée de surinterprétation : comment juger de leur validité si elles ne sont pas partagées par une majorité de spectateurs ?

On vient de le souligner à l'instant : *The Square* pose des problèmes d'interprétation et, plus que d'autres, il est susceptible de provoquer la discussion et la réflexion parmi les spectateurs. C'est donc dans cette perspective que l'on propose d'analyser à présent ce film.

Chacun bien sûr est libre de proposer l'interprétation qui lui paraît la plus juste ou la plus pertinente, mais est-il possible d'**objectiver** l'analyse et de trouver dès lors des bases communes à la discussion ? Il n'y a sans doute pas de règles (similaires aux règles de grammaire) ni de codes qui permettraient de déterminer la signification d'ensemble d'un film ou d'un texte hautement élaboré comme un roman. La compréhension¹ passe par de multiples **procédures d'inférence** qui sont plus ou moins largement partagées par les différents spectateurs (ou lecteurs), tout en s'appuyant sur de multiples **connaissances** du monde qui permettent d'interpréter des éléments filmiques (ou textuels) présentés de manière fragmentaire. Ainsi, il serait difficile pour un spectateur qui ne connaîtrait pas l'histoire de l'art contemporain de comprendre de nombreuses séquences du film *The Square*, notamment celle de la performance de l'homme animalisé au milieu des riches convives attablés dans un salon d'apparat : cette performance lui semblerait sans doute aussi énigmatique qu'une cérémonie rituelle aux yeux d'un ethnologue fraîchement débarqué dans une tribu dite « primitive ». Lorsqu'on est informé de l'histoire récente de l'art contemporain² (comme l'actionnisme viennois ou le *body art*), on comprend facilement le sens de cette démarche (dont on peut dire par exemple qu'elle « questionne » les limites de l'humain et de l'animalité) mais l'on comprend aussi que l'artiste performeur « va trop loin », provoquant au final les réactions violentes des convives masculins mais suscitant également le rire de nombreux spectateurs dans la salle de cinéma. C'est notre connaissance du monde réel qui nous permet de dire que la fiction incarnée par le personnage de l'artiste franchit ici une limite dans une intention que l'on qualifierait de parodique ou d'ironique : les personnages sont pris au piège mais, comme spectateurs, nous rions de leur malaise.

Une caractéristique essentielle d'un film comme *The Square* peut néanmoins servir dans une démarche d'analyse qui se veut objective : le film se présente en effet comme un **ensemble** significatif et non pas comme une accumulation d'éléments ou de parties disjointes (comme un journal télévisé ou une collection de courts métrages). Le film a, comme on dit classiquement, un début, un milieu et une fin, et nous estimons très généralement qu'il faut

1. On se reportera pour tout ceci à Michel Condé, *Cinéma et Fiction. Essai sur la réception filmique*. Paris, L'Harmattan, 2016 (en particulier p. 118-121).
2. Nathalie Heinich dans *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique* (Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 2014) a montré que l'art contemporain (qu'on peut faire commencer avec Marcel Duchamp et sa célèbre *Fontaine*) constitue un changement de « paradigme » par rapport à l'art moderne, c'est-à-dire une transformation profonde de la manière même de concevoir l'art : il ne s'agit plus de proposer une « œuvre » (peinture, sculpture...) mais un « au-delà de l'objet » (ce qui explique l'importance des discours d'accompagnement pour comprendre l'intention qui préside à l'exposition), l'artiste jouant constamment avec les limites de ce qui est ou peut être reconnu comme art.

le voir en entier pour en comprendre le sens¹. L'analyse doit donc prendre en compte un **maximum** d'éléments du film pour en donner une interprétation d'ensemble, et toute interprétation ne se basant que sur un nombre limité d'éléments courra le risque d'être invalidée ou contredite par des éléments qui auront été négligés. Il n'est sans doute pas possible de prendre en compte tous les éléments filmiques en descendant jusqu'aux niveaux les plus fins de l'observation (chaque plan, chaque image, chaque morceau d'image...)², mais l'on peut parcourir quelques grandes dimensions — à définir — permettant de lister un nombre important d'éléments de façon pratiquement exhaustive. On proposera ainsi de façon empirique de relever les différents personnages du film *The Square*, les différentes intrigues ou éléments d'intrigue, les thèmes visibles, des détails significatifs et mémorables, les caractéristiques esthétiques du film et les émotions éventuellement ressenties par les spectateurs lors de la projection³. On y ajoutera enfin une caractéristique du film qui mérite de retenir notre attention, à savoir la répétition sous une forme légèrement différente des mêmes scènes ou des mêmes éléments filmiques.

On passera donc les différents éléments du film en revue en essayant ensuite d'en donner une interprétation d'ensemble : l'exercice peut se faire individuellement en voyant à plusieurs reprises le film ou collectivement en se basant sur les souvenirs d'un groupe de spectateurs qui pourront compléter les uns et les autres leurs différentes observations. L'on peut également recourir aux multiples articles parus dans la presse ou sur Internet pour se rafraîchir la mémoire.

LES PERSONNAGES

Si l'on dessinait un graphe des relations entre les différents personnages, la figure de Christian, le conservateur du musée, serait certainement **centrale**. Autour de lui gravitent, souvent de façon indépendante, les autres personnages : la journaliste Anne qui l'interviewe puis qui aura une relation sexuelle avec lui, les deux ou trois⁴ chargés de communication qui mettront sur le net la vidéo scandaleuse, les deux assistants de Christian (Michael qui aura l'idée de la lettre de menaces et Nicki qui sera notamment chargée de récupérer avec Michael la réponse à la lettre de menaces), Elna, la supérieure de Christian qui le contraindra à la démission, les deux filles de Christian qui apparaissent assez tardivement dans le film, et enfin le gamin inconnu qui répondra à

1. Il peut nous arriver de ne voir qu'une partie de film (par exemple en zappant de chaînes à la télévision) mais, dans ce cas, nous aurons toujours au moins un doute sur notre bonne compréhension : n'avons-nous pas manqué quelque chose d'important ?
2. On a montré ailleurs (<http://www.grignoux.be/dossiers/452#DVD>) que l'observation filmique est potentiellement infinie dans la mesure où l'image est constituée d'éléments non discrets (au sens linguistique du terme) mais continus (comme dans les dégradés de couleur), éléments qui ne sont donc pas dénombrables. Cela implique que le spectateur est nécessairement obligé d'opérer une **sélection** dans éléments qu'il observe : ainsi, sauf exceptions, nous oublions facilement la couleur des vêtements portés par les personnages ou les détails des décors qui apparaissent à l'arrière-plan parce que nous les jugeons non pertinents pour notre compréhension d'ensemble du film. Néanmoins, un tel détail (par exemple un indice dans un film policier) peut se révéler significatif après coup (si la suite du film en signale l'importance).
3. Ces grandes dimensions ont été définies, on le voit, de façon intuitive en se basant sur une première analyse sommaire du film. Le choix serait sans doute différent dans l'abord d'autres films.
4. Le rôle de l'homme âgé aux cheveux blancs et porteur d'un bébé est peu clair : il semble être le responsable des deux jeunes « communicateurs » mais il connaît également personnellement Christian avec qui il a une relation familière.

Christian en le menaçant de mettre le chaos dans sa vie. Deux autres personnages marquants sont moins directement liés à Christian : Julian, l'artiste dont l'interview sera interrompue à plusieurs reprises par un spectateur atteint du syndrome de Gilles de la Tourette, et bien sûr Oleg l'artiste performeur qui perturbera gravement la soirée de gala par sa performance d'homme-singe.

D'autres personnages secondaires peuvent encore être relevés comme la mendicante rom (?) au snack 7Eleven qui demandera à Christian une ciabatta sans oignons et à qui il donnera manifestement de l'argent après avoir récupéré son portefeuille, ou le bébé qui perturbe la réunion de promotion, ou encore le singe qui semble se promener en toute liberté dans l'appartement d'Anne, ou enfin les mendiants qui apparaissent de multiples reprises dans le film, notamment celui à qui Christian demandera de garder ses paquets (après lui avoir refusé l'aumône) pendant qu'il part à la recherche de ses enfants dans l'immense centre commercial... On n'oubliera pas le couple de riches mécènes âgés qu'il ne faut pas choquer (si l'on comprend bien les propos d'Elna) et qui seront donc indirectement la cause de la démission du conservateur.

La figure centrale de Christian souligne la dimension **psychologique** du film qui décrit, observe, questionne de façon plus ou moins appuyée ses réactions intimes. Mais la diversité des individus qui gravitent autour de lui révèle également l'aspect proprement **sociologique** de l'approche du cinéaste : il décrit sans doute **un petit milieu**, celui du monde de l'art contemporain où de riches mécènes issus de la grande bourgeoisie ou de l'ancienne aristocratie financent largement artistes, expositions et musées, même s'il montre aussi l'enfermement de ce petit milieu.

Cette description sociologique peut sembler **caricaturale** avec l'opposition visible entre par exemple les invités du dîner de gala et les sans-abris dormant sous la pluie, mais elle se révèle en réalité beaucoup plus **fine**. Ainsi, on remarque que les artistes sont des hommes alors que les journalistes qui mènent les interviews sont des femmes. Ainsi encore, les deux assistants que Christian appellera à la rescousse pour aller rechercher la lettre de menace sont marqués ethniquement. L'on voit aussi que le portrait des deux publicitaires spécialistes du web et des réseaux sociaux s'oppose de façon subtile à celui des respon-



sables du musée : ils sont jeunes, l'un d'entre eux porte de longs cheveux, ils ne portent pas de costume noir comme Christian, ils sont « ouverts » sur le monde extérieur, même si cela passe à travers Internet, et, lorsqu'on les voit exulter sur l'écran du smartphone parce qu'ils ont réussi à faire le buzz, toute leur gestuelle s'éloigne de celle pleine de retenue du conservateur (notamment en interview). On perçoit bien tout ce qui sépare le monde de la publicité de celui de l'art, même si ces deux univers sont liés entre eux.

Ce sont des notations fines qui peuvent être apparemment contredites et, au niveau de la répartition sociale des genres par exemple, on remarque qu'Elna, la supérieure de Christian, et Lola Arias, l'auteure du « Square », sont des femmes. Semblablement, la cité d'HLM (vraisemblablement) où Christian va déposer ses lettres de menace n'a pas l'apparence dégradée de ce genre de bâtiments en France ou dans d'autres pays d'Europe : certains spectateurs ne prennent d'ailleurs conscience de la pauvreté relative de cet immeuble et des habitants qui y résident qu'au moment où le conservateur essaie de s'expliquer maladroitement dans sa vidéo et où il signale qu'il craint en fait les habitants de ces lieux. La Suède reste un relativement égalitaire même si ces inégalités sociales y ont augmenté de façon significative depuis les années 1980¹.

Une dernière notation peut également être interprétée dans la même perspective comme un **brouillage** relatif de frontières sociales. On se souvient du responsable (?) des jeunes publicitaires, un homme âgé aux cheveux blancs qui est cependant en charge d'une tout jeune bébé. Est-il son grand-père ? Ou bien simplement son père ? Et dans ce cas, on doit supposer qu'il a une femme plus jeune, sinon beaucoup plus jeune que lui. Toute la scène est légèrement ironique puisque personne ne semble remarquer la présence incongrue du bébé qui interrompt à plusieurs reprises par ses cris la réunion, mais l'on devine aussi dans cette situation la persistance de l'inégalité des statuts sociaux malgré un brouillage apparent des barrières sociales² : c'est un homme de pouvoir qui a vraisemblablement épousé une femme beaucoup plus jeune que lui et qui peut se permettre de venir en réunion avec un bébé sur les bras³. Dans la même perspective, l'on comprend que la démission de Christian, apparemment volontaire, résulte de relations de pouvoir (entre Christian et Elna, entre le Conseil d'Administration et Elna, entre Elna et le couple de mécènes) qui ne sont pas explicitées en tant que telles mais qui sont profondément agissantes (on peut par exemple supposer que Christian se sacrifie présentement pour conserver une chance de faire carrière à long terme dans le monde de l'art).

Malgré toutes ces nuances, l'on voit qu'il y a bien une observation sociale relativement fine derrière le portrait psychologique du personnage principal.

1. L'indice de Gini mesurant les inégalités est ainsi passé de 23 au début des années 1980 à plus de 27 au début des années 2010. En France, les inégalités ont eu tendance à décroître et cet indice est passé à la même période de 38 à 33. (« Le coefficient de Gini est une mesure statistique de la dispersion d'une distribution dans une population donnée, développée par le statisticien italien Corrado Gini. Le coefficient de Gini est un nombre variant de 0 à 1, où 0 signifie l'égalité parfaite et 1 signifie une inégalité parfaite : par exemple un seul salarié dispose de tous les revenus et les autres n'ont aucun revenu ». *Wikipedia*).
2. François Dubet a montré, dans son ouvrage *Les Places et les Chances : Repenser la justice sociale* (Paris, Seuil, 2010), que la revendication d'égalité des chances — « tout le monde doit avoir les mêmes chances de départ », le principe de non-discrimination doit être général — peut avoir pour effet de masquer l'inégalité des positions : on peut ainsi estimer (ce qui devrait être vérifié empiriquement) que, dans de nombreux pays occidentaux, les discriminations (ou certaines d'entre elles) ont diminué, mais que les inégalités socioéconomiques ont augmenté.
3. On devine également chez les autres participants une forme d'hypocrisie bien-pensante qui les empêche de signaler cette incongruité. On reviendra sur cet aspect plus loin dans l'analyse.

LES RÉCITS

Trois grands récits se croisent à première vue dans *The Square* sans qu'on puisse vraiment déterminer si l'un est plus important que l'autre.

Le film débute par l'interview de Christian menée par Anne qu'il reverra plus tard et avec qui il aura plus tard une relation sexuelle. S'en suivront une scène d'explication (ou de dispute) entre eux au musée et enfin un coup de téléphone d'Anne qui tombera seulement sur la boîte vocale de Christian et n'obtiendra pas de réponse.

Par ailleurs, Christian se fait voler par un pickpocket invisible son portefeuille, son téléphone portable et, croit-il, ses boutons de manchette. La géolocalisation de son téléphone lui permet de repérer l'immeuble où réside vraisemblablement le voleur, et, avec l'aide de son assistant, il envoie une lettre de menaces à tous les habitants de l'immeuble. De manière relativement improbable, il récupère son téléphone mais reçoit à son tour une lettre dont l'auteur le menace de semer le chaos dans sa vie. Il s'agit d'un jeune gamin que ses parents ont accusé à tort du vol. Il exige à plusieurs reprises des excuses d'abord de l'assistant de Christian puis de Christian lui-même qui le rejette. Finalement Christian lui adressera une vidéo d'excuses et, après son licenciement, retournera dans l'immeuble sans retrouver néanmoins le gamin.

La troisième grande intrigue concerne l'exposition « The Square » et en particulier sa promotion publicitaire que Christian négligera. La vidéo imaginée par les publicitaires fait le buzz mais également provoque également un scandale contraignant le conservateur à la démission. De nombreuses scènes se déroulent au musée, et la séquence mémorable de la performance d'Oleg l'homme-singe s'inscrit, même si c'est de façon perturbatrice, dans l'ensemble des activités muséales.

Peut-on trouver un lien entre ces trois intrigues ? Présentent-elles une signification commune qui permette de les comprendre de façon cohérente ? Tout cela a-t-il un sens, même si celui-ci n'est pas évident et doit être reconstruit de façon largement hypothétique ?

L'exposition « The Square » a une signification que Christian explicite clairement devant ses filles : elle questionne la **confiance** que nous accordons aux individus dans la société, confiance qui semble **disparaître** dans notre société. Or l'exemple même choisi par Christian pour expliquer ce concept — le visiteur de l'exposition osera-t-il laisser son portefeuille et son téléphone dans le carré protecteur — est au cœur même de l'intrigue du vol : Christian se fait voler son portefeuille et son téléphone par un habile pickpocket... Il aurait dû être plus méfiant !

Cette question de la confiance se retrouve également dans sa relation avec Anne : à l'issue de leur étreinte, Christian refuse de remettre le préservatif à Anne pour qu'elle le jette à la poubelle. Tous deux en viennent à se disputer et à étirer absurdement le préservatif que Christian abandonne finalement. Tous deux refusent en outre de s'expliquer sur le sens de leur dispute, ce qui laisse certains spectateurs perplexes¹ : on peut imaginer que la jeune femme veut vérifier si son partenaire a réellement joué, ou, plus vraisemblablement,

1. Un critique amateur écrit par exemple : https://www.senscritique.com/film/The_Square/critique/140812429 « j'ai pas compris la puissance paraît-il "comique" de la scène où la journaliste veut récupérer la capote usagée (pour bouffer le sperme dont elle est remplie ??) »

que Christian redoute qu'Anne utilise le contenu du préservatif pour s'inséminer en cachette. Il la soupçonne d'être possiblement une femme en quête d'enfant, et redoute même qu'elle ne puisse l'obliger ensuite à reconnaître sa paternité et à lui payer une rente, ce qui, dans un pays respectueux du droit des femmes comme la Suède, est vraisemblable. Mais rien de ce scénario (ou d'un autre) n'est dit, et l'on voit que le contraire de la confiance est évidemment la méfiance qui a pour corollaire le **silence** sinon le **mensonge**.

Le mensonge est effectivement au cœur de l'intrigue liée au vol du portefeuille et du téléphone de Christian. Celui-ci ment d'abord en accusant tous les habitants de l'immeuble de ce vol. Mais ce mensonge a de lourdes conséquences pour le gamin qui se retrouve faussement accusé par ses parents. L'enfant exige alors une reconnaissance de la vérité que Christian refuse dans un premier temps¹. Or cette intrigue clôture le film, ce qui lui donne certainement une importance particulière : même si la démarche de Christian semble échouer puisqu'il ne retrouvera pas le gamin injustement accusé, elle signale que la vérité, **la reconnaissance de la vérité** est un enjeu, sinon l'enjeu essentiel du récit, alors précisément que le reste du film nous a montré à l'œuvre le mensonge, le silence, l'hypocrisie, la fausseté...

Les personnages mentent les uns aux autres mais se mentent également à eux-mêmes. La relation de Christian avec Anne est de ce point de vue éclairante. L'interview du début du film est sans doute un bon exemple d'un langage fait de clichés et de formules toutes faites sur la nature de l'art contemporain. D'ailleurs, on ne sait pas si la question que pose Anne, citant un texte abscons de Christian, est réellement naïve — elle cherche à comprendre ce qu'il a déclaré — ou bien si elle essaie de mettre son interlocuteur en difficulté. Plus tard, on verra Christian répéter dans les toilettes un discours qu'il fera ensuite devant un public, mais ce discours est tellement construit qu'il comprend même une fausse improvisation : il remet son papier en poche, retire ses lunettes et dit

1. On remarquera que Michael, l'assistant de Christian, refuse également de répondre au gamin (pour protéger son supérieur) et essaie surtout de s'esquiver sans donner de véritable explication.



quelques mots qui n'ont que l'apparence de la sincérité et surtout de la spontanéité. Plus tard, il rencontrera à nouveau Anne à la soirée au palais royal et on le verra déclarer encore une fois devant le miroir des toilettes que cette fois il ne couchera pas avec elle, ni avec une autre femme d'ailleurs. Néanmoins, il se retrouvera bientôt dans l'appartement de la journaliste et fera l'amour avec elle ; mais ce rapport sexuel est filmé avec une grande froideur, d'abord quand Christian enfle le préservatif puis quand il font l'amour apparemment de façon déchaînée, mais chacun dans leur univers mental. La caméra les isole significativement (cadrant l'un puis l'autre sans les montrer ensemble) comme si l'un et l'autre étaient seulement à la recherche de leur propre plaisir. Un peu plus tard, Christian jouit et arrête tout mouvement, Anne s'étonnant à peine de cette interruption de leurs ébats. Visiblement, le cinéaste filme cette scène de façon à révéler qu'il n'y a entre eux **aucune passion partagée**, aucune communication, aucun échange, ce dont témoignera la scène du combat autour de la capote qui culmine dans le mensonge et la mauvaise foi.

Plus tard dans le film, Anne aura une dernière explication avec Christian au musée dans le bruit répétitif d'une installation qui imite le bruit d'un amas de chaises qui s'écroulent. Christian évite de répondre directement à ses interrogations car il refuse manifestement de s'engager dans une relation durable, ce qu'elle semble au contraire souhaiter. **Silence** et **omissions** bloquent manifestement l'échange. Mais lorsqu'elle lui reproche de se murer dans le silence et d'utiliser son pouvoir pour séduire les femmes, il lui réplique que le pouvoir est excitant et qu'elle aussi a été séduite par ce pouvoir. En lui laissant le dernier mot, le cinéaste révèle ainsi que l'**hypocrisie** est partagée, et que la jeune femme se ment à elle-même comme il ment aux autres et sans doute à lui-même.

Cette duplicité se retrouve dans la troisième intrigue qui met en scène le monde de l'art. Dès la première interview, Christian remarque que le véritable problème d'un conservateur est l'argent à cause du prix atteint par l'art contemporain. L'art sert donc d'autres intérêts que les siens propres, ce qui explique les **contradictions** dans lesquelles se retrouve pris le personnage principal : il s'agit à la fois d'attirer l'attention d'un large public en faisant le buzz, mais il ne faut pas heurter de riches mécènes qui s'appêtent à faire une importante donation au musée... Christian est donc obligé de démissionner suite au scandale de la vidéo publicitaire, mais, alors qu'il fait face aux journalistes, sa supérieure lui glisse un message qu'il lit à l'assistance et qui affirme que cette vidéo n'est que l'annonce de la prochaine exposition de l'artiste Lola Arias. Toute cette conférence apparaît comme un sommet de **duplicité** puisque, depuis le début, le spectateur connaît bien le rôle que doit jouer cette vidéo sur YouTube. Christian sait qu'il ment alors même qu'il se sacrifie sans doute au nom de l'intérêt supérieur du musée qu'il représente.

Les trois intrigues sont donc traversées par une même problématique, celle de la confiance, de la vérité et de la sincérité et inversement du mensonge, du silence forcé, de la duplicité, de l'insincérité. Et le film, qui montre comment **le manque d'authenticité** et **la méfiance** caractérisent toutes les situations sociales ou plus largement humaines mises en scène, donne cependant au personnage principal l'occasion de rétablir la vérité ou une part de la vérité. Comme dans le carré de Lola Arias, la confiance, la vérité, la sincérité sont circonscrites localement et temporellement, résultat d'une démarche purement individuelle.

LES THÈMES

L'authenticité (ou l'absence d'authenticité) constituerait-elle ainsi le thème central du film ? Ou bien d'autres thèmes plus ou moins importants doivent-ils être relevés ? Et, si c'est le cas, peut-on articuler ces différents thèmes les uns aux autres ?

Ici aussi, on peut procéder de façon très intuitive en se basant sur les thèmes les plus visibles. On essaiera également de procéder à une première structuration de ces thèmes.

Ainsi, l'art occupe bien sûr une place centrale dans le film, mais il faut immédiatement préciser qu'il s'agit de l'art contemporain et plus largement du **monde de l'art contemporain** qui ne se limite pas à des œuvres mais comprend également des institutions comme les musées, les critiques, la presse spécialisée, sans oublier les sources de financement publiques et privées. C'est bien ce monde que décrit, sans doute de façon parcellaire, le film *The Square*. En contrepoint, il dessine ou plutôt esquisse le sort de ceux qui sont exclus de ce monde et de la société en générale : les sans-abris, très visibles dans le film, mais également les habitants de ces HLM qui ne mettront sans doute jamais les pieds dans un musée d'art contemporain.

Le film souligne ainsi une **contradiction** entre, d'une part, l'œuvre d'art de Lola Arias, « The Square » dont Christian explique bien le sens à ses enfants — dans notre société, le lien social s'affaiblit à cause des divisions en son sein et de la méfiance qui s'y généralise — et d'autre part l'institution où elle prend place : le musée destiné à un public privilégié (socialement et culturellement) et dépendant notamment des largesses d'une élite richissime (présente au dîner de gala). Certains diront alors que le film révèle l'hypocrisie du monde de l'art contemporain, prompt à dénoncer les maux de la société mais profitant en réalité de l'ensemble de ce système de domination économique, sociale et culturelle. Mais il vaut sans doute mieux rester prudent, et l'on préférera parler des multiples contradictions sociales et individuelles que révèle le film,



même si l'on devine souvent une dimension ironique dans les descriptions du cinéaste.

Ainsi, il montre au moins par deux fois les **limites** presque grotesques auxquelles peut conduire la tolérance supposée caractéristique des sociétés nordiques (et dont elles s'enorgueillissent) à des infractions supposées mineures aux normes habituelles de comportement. Il est évidemment positif que les pères s'occupent de leurs jeunes enfants mais il n'est pas nécessairement facile d'avoir une réunion de travail avec un bébé qui pleure ! La tolérance apparaît ici comme une forme d'hypocrisie sociale face à de nouvelles normes — « soyons tolérants » — qui peuvent se révéler aussi contraignantes que les anciennes. Le rebondissement totalement inattendu et choquant imaginé par les deux publicitaires pour leur clip vidéo peut d'ailleurs être compris comme une espèce de réponse burlesque à la situation déplaisante qu'on leur a contraint de subir pendant cette réunion : l'enfant nordique que le clip fait exploser — de façon bien entendu fictive —, c'est sans doute ce bébé qu'ils auraient voulu voir disparaître à ce moment-là !

De la même façon, l'interview de Julian l'artiste est perturbée par un spectateur victime du syndrome de Gilles de la Tourette : encore une fois, un autre membre de l'assistance fait appel à la nécessaire tolérance de l'assistance, mais, au final, les interruptions répétées de cette personne rendront évidemment impossible la poursuite de l'interview.

Cette contradiction culminera lors de la performance d'Oleg où les normes de la civilité de la bonne société vont être mises à mal par celles du monde de l'art : jusqu'où un artiste peut-il aller dans la provocation ? Ici, la contradiction se résoudra de manière violente lorsque les membres (masculins) de l'assistance surmonteront leurs inhibitions et en viendront aux mains avec Oleg qui s'en est d'ailleurs pris à une femme tétanisée par la peur. On remarquera que la performance de l'artiste souligne une contradiction sociétale forte entre les normes supposées de la civilisation et une violence qui est supposée être celle d'un homme-singe, c'est-à-dire de la « nature » (au sens occidental du terme¹) : on retrouve sur un mode majeur — homme « civilisé » / animal « sauvage » — la contradiction entre le monde de Christian (le monde de l'art, la « bonne société ») et celui des HLM que lui-même jugeait inquiétant (on se souvient du malaise ressenti par son assistant Michael resté seul dans l'auto et entouré de personnes vaguement menaçantes). La société montrée par le film, loin d'être homogène, est bien traversée par de multiples **contradictions**.

Celles-ci se révèlent encore une fois de manière ironique avec la vidéo qui fait le buzz sur Internet : pour les publicitaires et la responsable de YouTube qui appelle Christian, il s'agit d'une réussite, mais, pour beaucoup de personnes « bien-pensantes », ce n'est qu'un objet de scandale (avant qu'Elna, la responsable de Christian, ne transforme le scandale en promotion pour l'expo à venir...). La conférence de presse où Christian annoncera sa démission sera l'occasion de souligner (à travers les interventions des journalistes présents) la

1. L'opposition entre nature et culture, loin d'être universelle, est spécifique de la société occidentale moderne (depuis l'âge classique) comme l'a montré notamment Philippe Descola (*Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005). Une des caractéristiques de cette conception réside dans la croyance que notre nature « animale » pulsionnelle doit être contrôlée par une culture « spirituelle » supérieure : notre « nature » serait interchangeable, et seule notre intériorité serait variable, et, dès lors, l'animal (dépourvu d'intériorité) serait purement animal et il y aurait une différence essentielle entre l'homme (ou l'humanité) et tous les autres animaux. La performance d'Oleg repose clairement sur cette opposition, mais il faut être conscient que beaucoup de sociétés ne « pensent » par les rapports entre nature et culture de cette manière.

contradiction entre ceux qui dénoncent la provocation gratuite et le mépris pour les exclus de la société et ceux qui en appellent à une liberté d'expression toujours menacée par la censure ou l'autocensure.

Le film souligne ainsi à multiples reprises les **barrières sociales** et les contradictions qu'elles entraînent chez les personnages comme Christian : ces contradictions sont au cœur de la thématique principale, celle de l'authenticité, de la confiance (ou de leurs contraires), puisque ces barrières et limites empêchent précisément les individus d'être authentiques et de faire confiance aux autres en les obligeant notamment à assumer un **rôle social** (comme celui de conservateur de musée) différent de leur être intime ou « profond ».

On soulignera à ce propos une dernière contradiction qui n'apparaît que brièvement lorsque Christian filme sa petite vidéo d'excuses à destination du gamin injustement accusé de vol. Au début de cette vidéo, il commence effectivement par s'excuser, il souligne également la crainte irraisonnée que lui inspire la population défavorisée qui vit dans ces immeubles, mais il dérive ensuite sur des considérations générales sur la responsabilité de la société dans cet état de fait. Il glisse ainsi rapidement, et avec une mauvaise foi perceptible, de sa **culpabilité personnelle** (il a accusé à tort tous les habitants de l'immeuble de l'avoir volé) à une supposée **responsabilité sociétale** de la distance qui s'établirait entre les groupes et les individus. Cette opposition entre l'individu et le « système »¹ — le « mal » en particulier est-il d'origine individuelle ou au contraire sociale ? — est utilisée à ce moment par Christian comme une excuse, mais on peut estimer qu'elle va ressurgir de manière essentielle dans le final du film lorsque, accompagné de ses deux filles, il essaiera de retrouver — vainement d'ailleurs — le gamin dans l'immeuble où il est censé habiter. Mais il s'agit là d'une interprétation qui mérite une argumentation plus détaillée sur laquelle on reviendra.

LES DÉTAILS

Du cinéma, nous ne retenons pas seulement de grandes intrigues ou des personnages héroïques ou émouvants ; nous sommes au contraire souvent marqués par des **détails** de toute nature qui peuvent sembler accessoires ou secondaires mais qui nous restent facilement en mémoire. Une discussion avec d'autres spectateurs serait sans doute ici profitable mais l'on se contentera de citer ici quelques éléments dont chaque lecteur appréciera ou non le caractère mémorable. Ainsi on peut se souvenir des détails suivants :

- ✓ Des ouvriers déplacent avec une grue une statue équestre devant le palais royal, mais les câbles lâchent et la statue chute lourdement en brisant la tête du cavalier.
- ✓ Christian signale à Michael, quand celui-ci lui dit avoir localisé le téléphone volé, que le GPS de sa propre auto dysfonctionne et indique toujours une position 10 mètres à côté de la position réelle.
- ✓ Elna, la supérieure de Christian, se promène tout le temps (notamment au bureau) avec un petit chien qui aboiera lorsqu'il sentira la présence du conservateur caché entre deux autos dans le parking.
- ✓ Dans l'auto, Michael s'esclaffe en affirmant qu'ils vont rendre la justice en Tesla !

1. Christian parle ainsi de « problèmes structureaux ».

- ✓ Peu après avoir distribué ses lettres de menace dans tout l'immeuble, Christian retrouve ses boutons de manchette, sans doute restés coincés dans un vêtement.
- ✓ Un visiteur se fait interpellé par une gardienne qui lui dit qu'on ne peut pas prendre de photos de l'expo.
- ✓ L'installation en question composée de petit tas de poussière (?) sera aspirée par un nettoyeur maladroit. Christian proposera de refaire en cachette l'installation sans faire appel aux assureurs. Il signalera à son assistante qu'Anne la journaliste parlant seulement anglais ne comprend pas leur conversation.
- ✓ Julian, l'artiste dont l'interview sera interrompue par un spectateur souffrant du syndrome de Gilles de la Tourette, semble porter en-dessous de son veston un simple pyjama bleu !
- ✓ Quand Christian se rend dans l'appartement d'Anne, il voit un chimpanzé qui va s'asseoir dans un fauteuil et se met à dessiner.
- ✓ En revanche, quand Christian se voit mis en cause par sa supérieure à cause de la vidéo qui a fait le buzz, ses filles déclinent son invitation à dessiner avec de nouveaux crayons mis à leur disposition.
- ✓ Lors de la discussion entre Anne et Christiane au musée, la gardienne semble vouloir écouter ce qu'ils disent ; en même temps, à intervalles réguliers, on entend le bruit d'un amas de chaises s'écroulant et interrompant leur conversation.
- ✓ Et bien sûr, on se souvient de la scène où Christian recherche au milieu des poubelles éventrées le papier du gamin qu'il a menacé.

Chaque lecteur complétera bien sûr à sa guise cette courte énumération...

La plupart de ces détails ont sans doute un aspect **comique** (l'installation artistique aspirée par le nettoyeur), **ironique** (rendre justice en Tesla...) ou même **satirique** (le chimpanzé dessinant peut être compris comme une illustration du lieu commun selon lequel « l'art moderne, n'importe qui peut faire pareil »). Mais l'humour n'est pas appuyé, et des spectateurs peuvent comprendre certains de ces détails comme de simples notations réalistes (comme l'interdiction de photographier une installation artistique) ou des faits symboliques (la chute de la statue équestre peut être interprétée comme la fin de l'art classique). On doit donc plutôt parler de mise à distance, de **décalage** à peine marqué par rapport aux événements et aux personnages mis en scène. Il s'agit sans doute d'une caractéristique importante de cette mise en scène qui vise, par différents procédés comme l'humour, à créer une **distance réflexive** à l'égard du monde représenté : on perçoit en particulier que le point de vue de l'auteur du film, Ruben Östlund, **ne se confond pas** avec celui de son personnage principal, Christian, auquel le spectateur n'est d'ailleurs pas invité à s'identifier. S'il ne s'agit pas d'un héros totalement « négatif », on devine néanmoins facilement chez lui une forme de lâcheté, une certaine suffisance, un égoïsme plus ou moins marqué ou encore une soumission importante aux convenances du monde où il vit.

L'ESTHÉTIQUE

Pour des spectateurs qui ne sont pas des professionnels du cinéma, est-il possible de repérer certaines caractéristiques de l'esthétique filmique ? Cela suppose sans doute une vision extrêmement attentive et des connaissances relatives par exemple au cadrage, au montage, à la direction d'acteurs, à tout ce qu'on appelle le « langage cinématographique ». On essaiera néanmoins ici de relever quelques grandes caractéristiques dont la majorité des spectateurs se souviendront sans doute facilement.

On vient d'évoquer ce qu'on peut appeler le regard **distancié** du cinéaste sur les scènes qu'il filme. On retrouve cette distanciation à plusieurs reprises, par exemple quand les assistants de Christian, Michael et Nicki, sont chargés de récupérer le second message au snack 7Eleven : la caméra reste dans l'auto fixée d'abord sur le visage de Nicki puis l'on voit à travers le pare-brise Michael dans le snack. Cette distance semble énigmatique : pourquoi se fixer sur le visage de Nicki qui ne joue pratiquement aucun rôle dans l'événement ? De façon similaire, la mise en scène de la scène d'amour entre Anne et Christian est particulièrement froide : on les voit au début de la scène couchés côte à côte, presque immobiles, jusqu'à ce que Christian déclare que le préservatif est en place... Aucune chaleur, aucun érotisme ne semble transparaître, et la seule émotion que le spectateur ressentira sans doute est le rire provoqué par la dispute autour du préservatif à l'issue de cette scène !

Une technique similaire pour créer de la distance consiste à ne pas montrer au spectateur ce qu'il a envie de voir, à **refuser** donc de satisfaire sa curiosité. Quand Michael l'assistant reste seul dans l'auto pendant que Christian distribue les lettres, on entend des bruits inquiétants et on voit des ombres vagues à l'extérieur, mais la caméra reste obstinément fixée sur l'assistant et ne nous permet pas de comprendre qui sont ces personnes à l'extérieur. De la même manière, quand Christian lit chez lui la lettre de menaces qu'on lui a adressée, il entend du bruit à l'extérieur de l'appartement, mais la caméra qui commence



par le suivre ne le montre pas ouvrir la porte et découvrir qu'il ne s'agit que de ses filles (qu'il a oublié d'aller rechercher...). Ce sont donc de multiples mécanismes souvent peu voyants¹ qu'utilise le cinéaste pour créer une forme de distance, souvent ironique, et empêcher le spectateur de confondre son propre point de vue avec celui des personnages (en particulier Christian) : on **observe** les personnages plus qu'on ne participe, comme c'est le cas souvent au cinéma, à leurs aventures ou à leurs expériences.

Un autre aspect visible du travail de création cinématographique concerne les **décors**. Le plus spectaculaire est bien sûr le musée d'art moderne qui semble installé comme un gigantesque parallélépipède rectangle au-dessus du palais royal de Stockholm. Une courte recherche sur Internet révèle qu'il s'agit là d'un trucage cinématographique dont les spectateurs suédois sont certainement conscients étant donné leur connaissance des lieux : le cinéaste Ruben Östlund a demandé à une célèbre architecte Gert Wingårdh² d'imaginer cette énorme excroissance de verre et de béton, et un travail numérique a certainement permis d'incruster ce bâtiment imaginaire de façon réaliste sur le palais à l'aspect classique (sa construction remonte au 18^e siècle). Il y a donc chez le cinéaste une volonté de confronter l'ancien et le contemporain de façon frappante sinon spectaculaire. On se souvient encore une fois à ce propos de la séquence du diner de gala qui se déroule dans une pièce d'apparat couverte de dorures dans laquelle déboule Oleg le performeur qui joue à l'homme-singe.

Ce musée permet alors l'installation d'œuvres contemporaines souvent monumentales et spectaculaires : avant de voir Oleg en chair et en os, on découvre ainsi son portrait surdimensionné projeté sur un écran géant de façon énigmatique sinon inquiétante, l'artiste performeur plongeant son regard fixement dans celui du spectateur.

Bien entendu, ces bâtiments de **prestige**, ancien ou contemporain, sont très éloignés d'une architecture moderniste de médiocre qualité comme celle des tours HLM que Christian traversera le plus rapidement possible. En cela, et de plusieurs façons, les décors manifestent les **divisions** de la société suédoise, qu'on a déjà évoquées, entre moderne et classique, mais aussi entre dominants (socialement, culturellement, économiquement) et dominés. On se rappellera à ce propos le local à poubelles où Christian se rendra par deux fois : ce local sera toujours fermé par une grille que Christian sera obligé d'escalader pour retrouver le papier perdu. De façon sans doute caricaturale, l'on pourrait dire que cet élément de décor manifeste le souci qu'ont les habitants des beaux quartiers d'enfermer leurs ordures à l'écart, de maintenir une barrière presque infranchissable entre eux-mêmes, les nantis, et tout ce qu'ils préfèrent ne pas voir... (Le même contraste se retrouve entre le centre commercial entièrement blanc où Christian attendra ses filles, et le clochard qui mendie et apparaît visiblement comme un intrus à cet endroit.)

Mais il y a un motif qui revient de manière répétée dans les décors, et il s'agit bien sûr du **carré**. Le carré est une œuvre d'art, mais il est également répété dans de nombreux motifs d'architecture moderne ainsi que dans une peinture placée dans l'appartement de Christian (la caméra restant plantée devant alors que Christian a disparu pour ouvrir la porte). Plus tard, il fera

1. La musique provoque également à plusieurs reprises un léger détachement par rapport aux événements représentés : elle n'accompagne ni ne soutient l'action (comme dans un film à forte identification au personnage) et vise au contraire à créer un léger recul pour le spectateur. Mais il faudrait procéder à une analyse plus fine pour corroborer cette affirmation.
2. On peut découvrir ses réalisations sur son site : <http://wingardhs.se>

voir à ses filles deux autres carrés faisant partie de l'exposition à venir et leur en expliquera le sens. Enfin, et de façon très visible, le carré réapparaîtra lors du spectacle de danse à laquelle participe une des filles de Christian. Elle et son groupe dansent à l'intérieur d'un grand carré blanc dessiné au sol : doit-on comprendre que ce spectacle collectif sans grande prétention artistique réalise d'une certaine manière l'idéal de la confiance qu'était censé évoquer le carré de l'exposition ?

Enfin, le carré réapparaît très visiblement dans les cages d'escalier filmées en plongée, que ce soit dans le HLM où se rend Christian, ou bien chez lui quand il sera interpellé par le jeune gamin. Cependant le carré a alors une profondeur (de haut en bas) qui donne à l'escalier un aspect labyrinthique et inquiétant...¹ Le motif du carré censé être un lieu de confiance se révèle ainsi **ambivalent** et peut aussi signifier le danger, l'angoisse, la peur et même la catastrophe comme le signifiera, de façon extrêmement ironique, la vidéo des publicitaires faisant exploser une petite gamine blonde au milieu du « square » !

D'autres aspects du travail cinématographique pourraient sans doute être évoqués (comme la musique² ou l'utilisation de la lumière), mais cela supposerait sans doute une observation beaucoup plus détaillée pour définir de façon précise les éléments esthétiques en cause.

LES ÉMOTIONS

Si *The Square* crée à plusieurs reprises des effets plus ou moins appuyés de distanciation, cela ne signifie pas que les spectateurs n'éprouvent aucune émotion au cours de la projection. Au contraire. Sans doute, ces émotions et leur intensité varieront grandement selon les spectateurs, mais l'on peut néanmoins en citer un certain nombre de façon intuitive, en évoquant par ailleurs les séquences où elles ont pu se manifester.

Ainsi, l'**humour**, on l'a vu, est largement présent, par exemple dans la séquence avec le spectateur souffrant du syndrome de Gilles de la Tourette ou bien dans celle où l'on voit Anne et Christian se disputer le préservatif. Mais le comique est souvent peu appuyé, certains spectateurs y étant sensibles et d'autres pas : quand Christian se rend pour la première fois au snack, une mendicante attablée lui demande de l'argent, et, suite à son refus, se fait payer un sandwich, mais, précise-t-elle, sans oignons... De façon similaire, l'intervention de la gardienne qui signale à un visiteur qu'on ne peut pas photographier l'installation présentée rappelle l'humour tout en finesse d'un Jacques Tati, soulignant à peine l'absurde de la situation (l'exposition n'intéresse visiblement que peu de monde, et l'on interdit à la seule personne intéressée d'en garder un souvenir).

La distanciation n'empêche pas non plus toute participation aux **émotions** du personnage : la séquence du début du film où Christian est interpellé par une jeune femme qui crie qu'elle est menacée par un inconnu crée du stress aussi bien chez le personnage que chez le spectateur. Cette menace tout à fait

1. Le spectateur cinéphile se souviendra certainement à ce moment du célèbre escalier dans *Vertigo* de Hitchcock (1958) où le héros incarné par James Stewart est pris de vertige au moment décisif où il devrait agir.
2. Les spectateurs aux oreilles sensibles se souviendront du tout début du film qui commence par une musique techno de plus en plus assourdissante, qui s'interrompt brutalement lorsqu'on découvre Christian endormi dans son bureau.

vague en est d'autant plus inquiétante : quelle espèce de monstre va surgir du hors-champ ? Mais, comme Christian, nous serons amenés à réfléchir sur cette émotion quand l'on comprendra qu'il s'agissait là vraisemblablement du piège d'un pickpocket. De façon similaire, quand il se rendra dans l'immeuble pour déposer ses lettres de menace, quand il jubilera en retrouvant son portefeuille et son téléphone, quand lui-même recevra en retour une lettre de menace et qu'il entendra du bruit à la porte de son appartement, quand, après avoir renversé le gamin dans les escaliers, il entendra ses appels à l'aide sans parvenir à le localiser, les spectateurs partagent alors, même si c'est sur un mode **mineur**, les émotions diverses qui doivent l'animer ou le traverser. À chaque fois cependant, différents « mécanismes » provoquent une **distanciation** plus ou moins légère à l'égard du personnage : ainsi, quand Christian dépose ses lettres dans l'immeuble, la répétition des mêmes gestes à chaque étage révèle sans doute aux yeux des spectateurs l'absurdité de l'opération.

Une émotion particulière doit sans doute encore être soulignée qui se manifeste de façon très sensible lors du dîner de gala. Comme les participants à ce dîner, nous sommes des spectateurs impuissants et nous devons assister — à moins de quitter la salle de cinéma — au dérapage de la performance d'Oleg : celle-ci crée un fort **malaise**, même si elle peut également susciter par instants le rire, car nous ne pouvons pas deviner jusqu'où ira cette performance. Oleg va-t-il simplement secouer les convenances de la bonne société ? Ou bien va-t-il s'en prendre de façon de plus en plus violente aux convives attablés, faisant d'ailleurs fuir l'autre artiste, Julian ? Va-t-il vraiment rester insensible aux craintes et même à la douleur de la jeune femme qu'il choisit comme victime ? Et est-il réellement capable de la violer ? Le malaise des spectateurs comme des convives est ici portée au plus haut point. Et l'on peut estimer qu'il s'agit là — le malaise — d'une émotion privilégiée par le film.

L'autre grande scène où se manifeste un tel malaise se passe donc dans les escaliers de l'immeuble de Christian, qui a brutalement repoussé le jeune gamin qui l'importunait. Revenu dans son appartement, il entend les cris d'appel à l'aide de l'enfant mais il ne parvient pas à le localiser. L'inaction de Christian, qui se contente de regarder vers le bas de l'escalier puis vers le haut mais sans se déplacer, est sans doute insupportable à beaucoup de spectateurs. Pourquoi ne cherche-t-il pas l'enfant qui est peut-être blessé ? En même temps, un doute peut s'emparer des spectateurs : ces cris sont-ils bien « réels » ? ou bien s'agit-il d'une espèce de « voix intérieure » du remords qui envahirait Christian ? Cela restera en fait indécidable.

D'autres séquences créent sans doute également un sentiment de malaise plus diffus et sont souvent liées à la personnalité de Christian. Ainsi, lorsqu'il reçoit ses filles chez lui, on peut d'abord être étonné qu'il ait oublié qu'il devait aller les chercher, puis être agacé à cause de sa faible réaction devant les chamailleries des deux gamines ; mais lorsqu'il s'emporte exprimant enfin un énervement que ressentaient sans doute déjà sur un mode mineur les spectateurs, sa colère est apparemment motivée par un détail qui semble secondaire sinon dérisoire, à savoir une porte claquée. La réaction semble disproportionnée et maladroite, et encore une fois, nous nous distancions certainement du personnage. Le malaise est très court et peu marqué, mais il est sans doute suffisant pour nous amener à questionner le comportement du personnage.

DES RÉPÉTITIONS

On a déjà signalé la répétition à plusieurs endroits et sous plusieurs formes du motif principal du film, le carré. C'est un procédé qui est sans doute très courant au cinéma, consistant à répéter de façon plus ou moins visible (ou audible) certains éléments filmiques. Ce procédé peut s'expliquer par la volonté de donner une cohérence esthétique (par exemple avec le retour d'un même thème musical) mais également significative (ou expressive) au film : lorsque la répétition est suffisamment marquante pour être perçue par les spectateurs (ou certains d'entre eux), elle induit en effet presque nécessairement une interrogation sur son sens. On en donnera quelques exemples dans *The Square*.

- ✓ Deux interviews ponctuent le film : celui de Christian par Anne au tout début, puis celui de Julian interrompu par un spectateur.
- ✓ En rue, Christian est interpellé par une femme qui se dit gravement menacée par un inconnu très dangereux ; lors de la soirée de gala, Oleg apparaîtra comme terriblement menaçant à l'égard des convives et surtout d'une femme dont il fera sa cible privilégiée avant de la violenter.
- ✓ Si Christian se fait voler son portefeuille et son téléphone au début du film, l'exposition qu'il montre à ses filles demande au visiteur de déposer dans le carré protecteur son téléphone et son portefeuille.
- ✓ Lorsqu'Anne se retrouve à attendre devant les toilettes au palais, elle imite le spectateur atteint du syndrome de Gilles de la Tourette et traite soudainement Christian de « connard », sans doute pour attirer son attention.
- ✓ Par deux fois, une réunion de travail avec les publicitaires se fait en présence d'un bébé ; c'est une enfant à peine plus âgée que les publicitaires feront ensuite exploser à la fin de leur vidéo destinée à faire le buzz.
- ✓ Dans l'appartement d'Anne, Christian découvre un chimpanzé qui se met à dessiner ; plus tard, on verra cet animal se maquiller alors qu'Anne tente vainement de joindre Christian au téléphone. Par ailleurs, toute la gestuelle d'Oleg le performeur rappelle celle d'un chimpanzé.
- ✓ On aperçoit d'abord le portrait vidéo d'Oleg projeté en très grand format sur un mur du musée avant de le découvrir en action lors de la soirée de gala.
- ✓ On verra Christian dans les escaliers de l'immeuble où il soupçonne que se trouve le voleur de ses effets personnels ; on le verra dans les escaliers de son propre immeuble aux prises avec le gamin qui menace de mettre le chaos dans sa vie ; à la fin du film, on le verra monter, avec ses filles cette fois, dans l'escalier de l'immeuble du gamin.
- ✓ À de nombreuses reprises, des personnes demandent de l'aide ou appellent à l'aide, notamment lors de la séquence où Christian se fera voler ses effets personnels ; plus tard en rue, quelqu'un interpellera les passants en leur demandant « Voulez-vous sauver un être humain ? » ; au snack, une mendiante demandera peu après de l'argent puis un sandwich à Christian ; lors de l'interview de Julian l'artiste, une personne dans l'assistance *demande* que l'on soit tolérant avec l'autre personne atteinte du syndrome de Gilles de la Tourette ; au centre commercial, Christian veut demander de l'aide à un client quelconque pour garder ses paquets pendant qu'il part à la recherche de ses filles, mais il doit finalement s'adresser à un mendiant agenouillé dans l'entrée à qui il vient justement de refuser l'aumône ; le gamin puni à tort par ses parents *demande* à Michael puis à Christian de s'excuser ; fina-

lement, projeté à la renverse dans l'escalier, on l'entendra demander de l'aide vainement à plusieurs reprises...

C'est sans doute ces répétitions d'une demande d'aide qui sont les plus significatives (ou les plus facilement interprétables) : l'aide est une relation sociale, une relation à l'autre, qui implique une forme minimale de solidarité humaine, alors que les barrières ou les frontières sociales constituent, on a essayé de le montrer, une des thématiques essentielles du film. La contradiction entre la solidarité et les divisions sociales est ainsi fortement illustrée par cette répétition insistante.



En passant ainsi en revue un maximum d'éléments filmiques (dont la liste pourrait sans doute être allongée), on a déjà suggéré de multiples interprétations possibles de ces différents éléments : toute observation implique nécessairement une première interprétation, ne serait-ce que pour estimer l'importance ou la pertinence de l'élément observé.

Est-il alors possible de ramener toutes ces interprétations partielles à une interprétation d'ensemble qui pourrait ainsi constituer le « sens » du film ? Il est clair que cette interprétation globale sera plus hypothétique que les interprétations partielles (qui sont d'ailleurs elles-mêmes plus ou moins hypothétiques). En outre, il n'est pas sûr qu'il existe un « sens profond » des œuvres d'art qui résulterait avant tout de l'intention créatrice de leur auteur : un artiste — cinéaste, peintre, écrivain... — travaille sans doute pour une part de manière intuitive sans chercher nécessairement à traduire une intention préalable, et il expérimente pour une part sans plan préconçu en tenant parfois compte du hasard jusqu'à ce que le résultat le satisfasse... Dans le cas du cinéma, cette expérimentation, sinon ce bricolage, se manifeste certainement au cours de la rédaction du scénario — qu'il s'agisse d'un travail individuel ou collectif — mais également au tournage et au montage, même si les grandes lignes du film sont généralement déjà tracées à ce moment-là. Ce que les spectateurs perçoivent alors comme l'intention du réalisateur ou le sens profond du film est pour une part une **reconstruction** qui n'a sans doute jamais été exprimée comme telle. Cette reconstruction s'appuie essentiellement sur le sentiment que le film constitue un ensemble cohérent et significatif, sentiment qui sera celui des spectateurs et spectatrices (sinon le film paraîtrait incohérent, absurde ou insignifiant¹) mais qui était sans doute aussi celui de l'auteur quand il a mis un point final au montage, même si ce sentiment est resté plus ou moins **implicite**².

Si l'on revient à notre point de départ, celui d'un film dont l'interprétation semble problématique ou, du moins, fait débat, demandons-nous à présent quel est précisément le problème que pose *The Square* ? Si l'on se souvient que Christian est le personnage principal avec qui tous les autres interréagissent, si l'on se souvient aussi que les trois grands récits sont reliés par les grands thèmes de la confiance comme sentiment social et au contraire de la défiance, du mensonge, de l'insincérité et de la mauvaise foi, on peut faire l'hypothèse que le sens principal du film réside dans les réactions du personnage par rapport à cette question, et c'est son parcours dans le cadre de la narration qui doit sans doute nous permettre de juger en définitive de son attitude.

La fin du film apparaît alors comme particulièrement significative puisque Christian, dont on a vu jusque-là la mauvaise foi, les mensonges, la duplicité le conformisme social, décide de se rendre dans l'immeuble où il espère retrouver le gamin qui l'a interpellé. Il s'agit évidemment pour lui de s'excuser, mais cette

1. Ce qui peut d'ailleurs arriver face à certains films...

2. Les rencontres avec les cinéastes révèlent que certains d'entre eux parlent facilement et abondamment de leur film, qu'ils sont capables d'exposer clairement leurs propres intentions que la signification qu'ils veulent voir reconnue à leur film, mais que d'autres travaillent de façon essentiellement intuitive sans chercher à traduire leur travail en mots ou ne s'exprimant que sur certains aspects de leur réalisations.

fois en face-à-face et non plus par vidéo interposée. Il est également significatif que dans cette démarche il soit accompagné de ses deux filles qui apparaissent comme des **témoins** muettes, presque comme des juges, alors qu'il leur a exposé dans une séquence précédente la signification de l'œuvre « The Square ». Son geste peut alors être facilement interprété comme traduisant sa volonté de rétablir cette « confiance » sociale ou ce lien social qui apparaît comme présentement rompu. A posteriori, la visite qu'il a faite avec ses deux filles à l'exposition (qui n'était pas encore ouverte) devra être compris comme le seul moment de **sincérité** du personnage.

La fin du film pourrait alors apparaître comme naïvement optimiste, mais la démarche de Christian ne débouche sur rien puisque le gamin et sa famille ont, semble-t-il déménagé. En outre, cette démarche est purement individuelle. On se souvient à ce propos du contenu de la vidéo où il essayait pour une première fois de s'excuser : il glissait alors de sa culpabilité individuelle à une supposée responsabilité sociétale dans les divisions du monde. Si, à ce moment, ce glissement apparaissait comme une forme de mauvaise foi, elle soulignait une contradiction au cœur du dispositif du « Square » : ce lieu en principe de protection où les personnes en difficulté pouvaient demander de l'aide ne peut fonctionner que grâce à la bonne volonté des autres **individus**. Le geste de Christian qui retourne à l'immeuble du gamin révèle ainsi la limite de ce dispositif essentiellement « moral » — chacun est appelé à aider l'autre, à lui faire confiance, à renouer le lien social... — qui dépend en définitive de la bonne volonté individuelle et donc des circonstances. « The Square » apparaît comme une utopie que seul Christian mettra en œuvre.

L'art n'est sans doute pas capable de « sauver » le monde...



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES



CONSEIL SUPÉRIEUR
de l'ÉDUCATION aux MÉDIAS



Wallonie

CENTRE CULTUREL LES GRIGNOUX (ÉCRAN LARGE SUR TABLEAU NOIR)

9 rue Sœurs de Hasque B 4000 Liège (Belgique) 32 (0)4 222 27 78

contact@grignoux.be <http://www.grignoux.be>

Un ouvrage publié avec le soutien

d'**Europa Cinemas**, une initiative du programme Media des Communautés Européennes,

de la Ville de Liège, de la Région Wallonne,

de la Fédération Wallonie-Bruxelles

et de l'Administration Générale de la Recherche scientifique, Service général du pilotage du système éducatif

ÉCRAN LARGE SUR TABLEAU NOIR est une opération des Grignoux accompagnée par le CSEM (Conseil Supérieur de l'Éducation aux Médias)



Dépôt légal
ISBN

D / 2017 / 6039 / 27
978-2-87503-208-9