



# DÉBORD EMENTS

\_1.PDF

# ÉDITO

Pendant neuf ans, sans nous en douter, nous avons vécu dans l'erreur. Dès sa fondation, *Débordements* s'est en effet pensé comme une revue. Or, surprise : nous renseignant l'année dernière sur une aide aux revues de cinéma auprès d'une institution dont l'acronyme compte trois lettres, une voix aimable et compatissante nous informait que nous ne pouvions pas y prétendre pour la bonne raison que *nous ne sommes pas une revue*. Nous sommes, selon les critères en vigueur, un *blog*. Un vilain petit blog.

écrit par **Romain Lefebvre**

La réunion et la ténacité des plumes, la cohérence des choix, la qualité des textes ne sont pas en l'affaire les éléments déterminants. Une revue se reconnaît en effet à des signes sans équivoques, impartiaux : elle fleurit de manière périodique (la régularité n'étant pas la périodicité), et ses textes poussent en bouquet au lieu d'être semés anarchiquement au gré des jours.

"Débordements, le blog" : voilà des mots qui auront hanté nos nuits, entâchant d'infâmie nos illusions de grandeur.

Il faut pourtant remercier aujourd'hui la voix compatissante : c'est en partie grâce à elle que le document présent a vu le jour.

Il n'y a rien dans ce PDF et dans ceux qui suivront mois après mois que vous ne trouverez en ligne.

Et pourtant, il opère une transsubstantiation : par le caractère mensuel, par la mise en grappe des textes, il fait de *Débordements* une revue.

Au-delà de cette controverse de nature, la réunion des textes a un autre effet : elle tranche avec leur éparpillement sur le site, à travers différentes rubriques comportant chacune, malgré nos désirs de passages, leurs propres temporalités : on n'y mélange pas les critiques et la recherche, or les deux, et bien d'autres choses, constituent la revue (et on s'est déjà demandé plus d'une fois quelle rubrique serait la plus appropriée pour tel ou tel texte).

Soit dit en passant, ce premier PDF sera aussi le premier changement, puisque le bruit court maintenant que le site lui-même prévoirait de se refaire une beauté dans l'année à venir, refondant ses sillons numériques.

Si le découpage et l'ordre subsistent ici, linéarité de l'écrit oblige, et si l'on n'a pas plus inventé l'eau chaude que le sommaire, il est bon de tout voir coexister sur une seule surface. Gardons-nous bien toutefois de rationaliser la découpe mensuelle : sans résulter tout à fait du hasard, elle n'est pas non plus issue d'un grand plan. Elle donne surtout à traverser le fruit d'un travail quotidien, en prise avec les circonstances autant qu'avec des volontés.

Le travail d'une revue qui n'est pas une "pure revue de cinéma", débordements oblige, mais une revue jamais assez impure, qui va chercher le cinéma partout où il se trouve, dans les festivals et les plate-formes, en ligne autant que dans les salles, et qui suit aussi les images dans leurs développements les plus divers, communs et singuliers. Un sommaire, c'est parfois beau comme la rencontre du gif et de la Forensic Architecture, d'auteurs implantés et de nouvelles pousses, de la lecture et de l'écoute.

PS : Les règles étant faites pour être transgressées, vous constaterez une infraction à la découpe mensuelle. Nous avons en effet choisi de faire figurer ici les premiers textes du dossier "Images indociles" qui ont été publiés en mars et non en avril. Derrière l'entorse à la périodicité se cache un hommage à la chronologie, puisqu'il s'agit de commencer par le commencement.



# CINÉMA DU RÉEL, 2021 **P. 5**

CRITIQUES **P. 13**

LE BRUIT DU CANON / NA CHINA **WANDAVISION**  
MARIE VOIGNIER **P. 14** JAC SCHAEFFER **P. 16**

DE QUELQUES ÉVÈNEMENTS SANS SIGNIFICATION **DEAR HACKER**  
MOSTAFA DERKAOU **P. 20** ALICE LENAY **P. 24**

ALICE LENAY : ENTRETIEN **P. 27**

RECHERCHE **P. 34**

## DAVID CRONENBERG

LECTEUR DE MARSHALL MCLUHAN **P. 35**

## IMAGES INDOCILES (1) **P. 42**

INTRODUCTION **P. 43** L'ART DU DISSENSUS  
CONTRE LE REGARD

## L'IMAGE POLICIER **P. 61**

À PROPOS DE LA SÉRIE DES  
ZAC'S GIF NOVELS  
DANS TAXI TÉHÉRAN ET  
CEMETERY OF SPLENDOR **P. 47** DE DENNIS COOPER **P. 74**

NOTES DE LECTURE **P. 83**

L'ORDRE TROUBLÉ  
DU QUOTIDIEN  
CORINNE MAURY **P. 84** FICCTIONS DE TRUMP  
DORK ZABUNYAN **P. 87**  
LA VÉRITÉ EN RUINES  
EYAL WEIZMAN **P. 93**

PODCAST **P. 97**

## POUR UNE HOSPITALITÉ MANIFESTE

# CINÉMA DU RÉEL 2021

LA VIE EN TECHNICOLOR

Intégralement diffusée sur une web-tv créée pour l'occasion, Canal Réel, la 43ème édition du festival international de cinéma documentaire Cinéma du réel a exigé des festivaliers et festivalières d'inclure la programmation dans leur quotidien, d'entremêler vie domestique et planning des projections ou tables rondes. Pendant les dix jours du Réel 2021, il fallut vivre avec les films et les cinéastes, inviter chez soi les intervenant·e·s et les programmeur·ice·s, garder un petit écran allumé, laisser une petite fenêtre ouverte sur le studio coloré qu'il fallait bien considérer, faute de mieux, comme un bout du Centre Pompidou. Difficile alors de ne pas associer les aplats de couleurs primaires de cet habillage avec les murs multicolores de la maison dans laquelle se déroule le Grand Prix de cette année, *The Inheritance*.

écrit par Ariane Papillon,  
Occitane Lacurie et  
Barnabé Sauvage



## Habitats politiques

Ce premier film d'Ephraïm Asili, artiste multimédia en résidence au Bard College de New York, raconte l'exploration de l'histoire politique de la ville de Philadelphie par une communauté autogérée imaginaire, la maison Ubuntu, exclusivement composée de militant·e·s noir·e·s.

***The Inheritance*** s'inspire des expériences de jeunesse du cinéaste dans les milieux anarchistes de la ville, colorées d'une esthétique qui emprunte à *La Chinoise* de Jean-Luc Godard (la référence trône sous la forme d'un poster dans la cuisine de l'appartement). Entre la bibliothèque révolutionnaire et les disques engagés de l'ancienne occupante de la maison, la tante du personnage principal, la communauté s'élabore au gré des lectures collectives de textes fondateurs du mouvement de libération noir américain, des séances d'initiation à certaines langues africaines et des séquences de débat concernant son auto-organisation, qui empruntent parfois aux codes de la *sitcom*. Le film se mue peu à peu en enquête sur le passé militant de la ville via les témoignages d'anciens membres de MOVE, communauté née à Philadelphie dans les années 1970, dans le sillage des principes pacifistes et minimalistes de son fondateur, John Africa, puis délogée par les bombes de l'armée étasunienne en 1985 et dispersée (les enfants placés et les adultes emprisonnés pour plusieurs décennies). En guise de conclusion, au cours de deux séquences de poésie dite en *spoken word*, le cinéaste confie aux poétesses pennsylvaniennes Sonia Sanchez puis Ursula Rucker, la tâche de faire sens de l'histoire tumultueuse des luttes et des répressions de la communauté noire de Philadelphie.

Plus chorégraphique que lyrique, le film-performance de Kevin Jerome Everson, *The I and S of Lives*, procède d'une volonté semblable de faire sens d'une lutte littéralement inscrite dans le pavé de Washington : Jahleel Gardner, un patineur, parcourt en plan séquence le tracé géant des lettres BLACK LIVES MATTER qui s'étendent le long de deux blocs sur la 16ème avenue de DC. Les images du Queer Center de San Francisco dans Patrick témoignent de la mémoire politique d'une crise ayant bouleversé une autre communauté minorisée : le Sida qui emporte le producteur de musique Patrick Cowley en 1982. Le film musical de Luke Fowler erre entre l'océan en plein soleil, le béton de South of Market district et les diodes clignotantes des antiques machines de musique assistée par ordinateur qui auraient pu appartenir au musicien.

Le programme *Front(s) Populaire(s)*, sous-titré "À quoi servent les citoyens ?" semblait lui aussi guidé par la volonté de proposer une collection internationale d'archives, de portraits et de gestes politiques. S'y côtoyaient notamment les femmes révolutionnaires kurdes, recréant une ville dans les montagnes du Rojava dépeintes par Marwa Arsanios dans ***Who is Afraid of Ideology*** (film en trois

parties dont les deux premières étaient déjà présentées au **FID 2019**) et l'activiste socialiste étatsunienne et militante pour les droits des personnes en situation de handicap Helen Keller, dont John Gianvito fait le portrait en forme de film-essai dans **Her Socialist Smile** (2020). Une soirée du programme était consacrée à une sélection de films collectés par les associations PEROU (Pôle d'Exploration des RessOurces Urbaines) et Image de ville suite à leur appel "**Pour une hospitalité manifeste**", visant à rendre visible les projets d'accueil et de solidarité des personnes réfugiées dans des villes de part et d'autre de la Méditerranée. Ce corpus - qui continue de grandir - a pour vocation d'accompagner la demande que formulent ces associations auprès de l'UNESCO afin que l'acte d'hospitalité soit reconnu patrimoine immatériel de l'humanité.

C'est le portrait d'une ville chinoise vers laquelle ont convergé les regards du monde entier à partir de novembre 2019, que dessine la réalisatrice Shengze Zhu dans **A River Runs, Turns, Erases, Replaces**. Wuhan est sa ville natale, et le coronavirus n'existait pas encore lorsque la documentariste commença à tourner en 2016, avec l'idée d'un film qui montrerait l'inexorable et vertigineuse rapidité de sa transformation. "*Wuhan, different everyday*" disait un slogan officiel. Épicentre de la pandémie, Wuhan est bouleversée par un confinement strict, par lequel s'ouvre le film avec des plans de vidéosurveillance. Puis, alors que s'inscrivent sur les images du "monde d'avant" (tournées par Shengze Zhu et Zhengfan Yang entre 2016 et 2019) le texte de lettres adressées à des êtres chers, perdus ou disparus, la ville et son fleuve se trouvent enveloppés d'un sentiment de perte, d'un impossible retour. Celui des bâtiments effondrés, remplacés par de nouvelles constructions, celui des proches frappés par la maladie, celui des danses de corps âgés au bord du fleuve, celui des retrouvailles avec son pays et sa ville, éternellement différées par la fermeture des frontières. Les plans fixes et très longs de Shengze Zhu, que peuplent de minces silhouettes aux voix presque inaudibles, donnent à celles et ceux qui les regardent le temps d'éprouver un paysage qui, depuis le moment de sa capture, s'est probablement déjà évanoui.

Vue depuis la chambre où se trouvait confiné le cinéaste John Smith au printemps 2020, la City londonienne - *skyline* emblématique de la domination politico-financière qu'exerce cette zone franche du capitalisme mondialisé - prend de plus en plus l'allure d'une **Citadel**. A mesure que les allocutions du PM Boris Johnson expliquent la fixité du cadre (confinement oblige), les lumières de la capitale anglaise perçues par la caméra prennent un tour intrigant, puis franchement comique. Épousant les inflexions de sa voix comme le ferait un audiogramme étendu à l'échelle de toute une ville, les fenêtres d'appartements et de buildings s'allumant et s'éteignant en rythme cadencent la diction du Prime Minister comme pour souligner leur rigidité machinique. Remontage de la parole ravivant la tradition éminemment politique du cut-up, *Citadel* s'empare de la langue du pouvoir - dont nous avons oublié que la puissance d'injonction pouvait s'exercer de manière si coercitive dans la vie quotidienne - et reconstruit les mots d'ordre qui transparaissent sous les discours rassurants du gouvernement : « **BUY AND SELL** ».

"Rentrez chez vous", "Gardez vos enfants à la maison", "Couvre-feu" et "Vos papiers" : des mots d'ordre, le dernier film de Virgil Vernier, **Kindertotenlieder**, en est plein (voir l'épisode de mars de notre podcast : **Virgil Vernier. L'ordre et l'architectural**). À l'invitation de l'écrivain Eric Reinhardt, c'est parmi les archives télévisées de TF1 que le cinéaste a cherché la matière d'une histoire filmique des émeutes de 2005 à Clichy-sous-Bois. Pour qui garde en mémoire le traitement médiatique de ces événements, une méfiance subsiste devant ces images produites par une chaîne si proche du pouvoir en place et qui ont tant agi sur l'opinion publique comme sur le

déroulement des émeutes. Le film devient alors une grande entreprise de retournement de ce matériau : débarrassés de l'habillage de la chaîne et du commentaire idéologique, les rushes sont réagencés, reconfigurés pour tenir le rôle d'archives d'une époque.



## Drames telluriques

Des montagnes de *Silabario* (Marine des Contes) qui répercutent la langue des oiseaux aux massifs de l'Oregon qui dissimulent les champignons dans *End of the Season* (Jason Evans), les compétitions française comme internationale étaient marquées par des images rocheuses. La cordillère des Andes d'*eartheearthearth* de Daïchi Saïto et l'Everest de *Corps Samples* d'Astrid de la Chapelle illustraient la prolifique tradition de l'alpinisme cinématographique, alors que l'indonésien *Tellurian Drama*, l'hawaïen *Rock Bottom Riser* et le balkanique *Landscapes of Resistance* suggéraient plutôt l'alliance du cinéma et de l'archéologie. L'hypothèse portée par ces trois derniers films d'une enquête politique menée à même les manifestations matérielles de l'espace naturel constituait à ce titre l'une des expérimentations filmiques les plus enthousiasmantes de cette édition.

D'où qu'elles proviennent, les images saxatiles excavées par les cinéastes sont composites : des collages de textes, d'images et de discours qui s'entremêlent et dont la roche garde le souvenir. Dans *eartheearthearth*, le réalisateur canadien Daïchi Saïto organise la rencontre des forces telluriques du massif chilien et celles, chimiques, de la pellicule argentique. La répétition cadencée du titre, anticipant sur celle des images, œuvre en symbiose avec le rythme diastole-systole qui accompagne la bande sonore du film improvisée par le saxophoniste Jason Sharp, poursuivant une collaboration entamée dans *Engram of Returning* (2015). Cette composition hypnotique, qui retrouve les pratiques "éco-esthétiques" (Rasheed Araeen) et "éco-cinématographiques" (Scott MacDonald) d'une frange du cinéma expérimental jouant de la parenté entre le processus d'inscription de l'image sur la pellicule et celle naturelle de transformation de l'espace par le temps (géologique)[1], suggère cependant un renouveau du rapport à la nature et au paysage dont les documentaires contemporains font l'état.

La chaîne himalayenne qu'explore Astrid de la Chapelle dans *Corps Samples* fait l'objet d'un montage associatif entre des éléments, formes et textures à la consistance comparable, et procède d'étonnants rapports d'analogie. Le film entier s'avère structuré par la mise en parallèle formelle de réalités à première vue fort distinctes (le yaourt, le dentifrice dans lequel on imagine la présence de fluor et les minerais extraits du sol), et s'efforce de faire émerger - au moins dans l'esprit du public - l'idée d'une communauté de destin entre des existences incommensurables (par exemple un « champ d'ammonites » datant de la période océanique de l'Himalaya et le corps embaumé de Lénine, sauvegardé par des artifices chimiques). Le choix d'appliquer ce processus formel à l'élément minéral ne doit, semble-t-il, rien au hasard : aux sources de ce principe de composition, l'idée d'une temporalité géologique, une histoire du "temps profond", de la coupe et de la strate qui lui serait venue de la pensée de l'archéologue des

[1] Voir la synthèse proposée par Charlie Hewison en introduction de sa conversation avec divers collectifs héritiers de cette démarche éco-cinématographique : « Révéler les traces. Conversation potentielle avec Emmanuel Lefrant, Frédérique Menant, Olivier Fouchard et Mahine Rouhi », *Débordements*, n°2, 2020, p. 211-216.

media Siegfried Zielinski. La cinéaste-plasticienne **évoquait ainsi pour France Culture** en 2015 le choc qu'a constitué pour elle la découverte de la pensée de l'auteur de *Deep Time of the Media* (2006), pour qui les sciences paléontologiques devaient devenir le modèle de l'écriture de l'histoire des médias et des techniques, rupture épistémologique que le film tente - un peu littéralement - d'illustrer.

Ce travail fait écho à l'œuvre du cinéaste-plasticien indonésien Riar Rizaldi précédant son film en compétition cette année. En 2019, l'installation vidéo *Kasiterit* retraçait la chaîne de production de l'étain, depuis le minerai de dioxyde d'étain qui donne son titre au film, notamment extrait sur l'île indonésienne de Bangka, jusqu'aux iPhone sur l'écran desquels ce parcours matériel est visuellement retracé et narré par une intelligence artificielle. Aussi bien critique des conséquences environnementales d'une telle exploitation de ressources rares que de la dynamique néocoloniale à l'œuvre dans cette chaîne d'approvisionnement des classes moyennes et supérieures du monde globalisé, ce jeune artiste situe son travail à une intersection prolifique [2] des analyses matérielles des médias de masse contemporains. Dans son film *Tellurian Drama*, Rizaldi poursuit l'enquête décoloniale entamée par l'installation précédente et retrace l'histoire de Radio Malabar, le plus grand dispositif télégraphique du monde, construit sur l'île de Java en 1923 par l'administrateur colonial néerlandais afin de communiquer avec la métropole. De cette station au cœur de la montagne et de la jungle, excavées par le travail forcé des autochtones, ne restent aujourd'hui que les ruines envahies par la végétation ; l'image du lieu, presque indéfinissable, laisse une grande place à l'environnement sonore de la jungle, grondant d'une intensité mystérieuse que le réalisateur ne cherche pas à dissiper. Après l'exposition rapide des rares images d'archives subsistantes, le film s'appuie en effet sur les écrits du docteur Munarwan, un scientifique décrié par ses pairs (il est spécialiste de géo-ingénierie), qui disparaîtra à la suite d'une vague de purge des opposants de gauche durant la dictature de Soeharto à la fin des années 1980, non sans laisser en héritage un texte énigmatique, tenant aussi bien de l'archéologie des media que du tournant écocritique contemporain : « *Reconfiguring the Earth : Radio Malabar as a geoengineering imagination* ». Des croquis du scientifique ainsi que des extraits de son article académique surgissent régulièrement de l'écran brumeux, comme autant de tentatives de donner corps aux élucubrations du docteur, selon qui Radio Malabar serait l'expérimentation de ce qui deviendra le futur de l'approvisionnement de l'humanité en énergie terrestre. Ravi de cette confrontation entre science-fiction prophétique et atmosphère sépulcrale, le réalisateur profite du pouvoir invisible de ces lieux pour ranimer la mémoire d'un site récemment promis par le gouvernement à l'exploitation touristique.

*Rock Bottom Riser* de Fern Silva fait œuvre d'une même hybridation de la tradition du documentaire sensoriel - laissant la part belle à une exploration visuelle et sonore immersive propice à la mise en scène de l'élément naturel - avec une forme de montage dialectique, construisant par variations de perspectives l'histoire complexe de l'archipel d'Hawaï. Empruntant une approche par résonances formelles comparable au film d'Astrid de la Chapelle, Silva partage également avec Rizaldi une méthode « archéologique », forme dont la récurrence de film en film incite à penser qu'elle s'avère l'une des plus fastes à l'entreprise de décolonisation (culturelle mais aussi scientifique) que construisent nombre de documentaires contemporains. Le film débute en effet sur des plans des coulées de lave du Kilauea qui font littéralement naître Hawaï et lui donne sa consistance minérale au milieu du Pacifique. À l'issue de ce spectacle pyrotechnique fascinant et répliqué à plusieurs reprises, la scène d'écoute collective du « poème » de Simon et Garfunkel *I Am a Rock* figure la conscience intime, partagée par la population hawaïenne, de

[2] C'est par exemple l'objet de la récente exposition *Le Supermarché des images* (Peter Szendy, Emmanuel Alloa) présentée au Jeu de Paume au printemps 2020, qui proposait d'étudier - sous le nom d' "iconomie" - l'interaction entre l'esthétique des formes et l'économie matérielle dont procède les images numériques. Par la mise à nue de la réticularité faussement dématérialisée de l'économie Internet, l'exposition procédait à la spectacularisation des boîtes noires du système capitaliste numérique : serveurs, câbles sous-marin et entrepôts physiques du commerce en ligne, cartographie de l'exploitation des matériaux rares nécessaires au *hardware* contemporain, enquête sur le travail numérique des "fermes à clic", etc.

sa propre insularité. Mais participe peut-être tout autant à encourager leur stoïcisme courageux face à la domination politique et culturelle occidentale - et notamment américaine. Car le film documente également la visite de l'acteur Dwayne "The Rock" Johnson sur l'île à l'occasion de son rôle dans le film de Robert Zemeckis *The King*, consacré à la geste de l'unificateur de l'archipel, le roi Kamehameha. L'acteur de *Fast and Furious*, d'origine samoane, y défend à demi-mots les contestations portées par les manifestants autochtones, engagés contre l'établissement d'un grand complexe d'observation astronomique sur la montagne sacrée Mauna Kea dont le ciel exempt de pollution visuelle est loué à différents consortiums internationaux. À la fois fasciné et critique de la débauche de dispositifs techniques de pointe, le réalisateur entremêle prises de vues spectaculaires permises par les lunettes astronomiques et récits de l'ingéniosité des navigateurs polynésiens, en exposant notamment les dispositifs d'orientation extraordinairement complexes (et non calqués sur la rationalité scientifique occidentale) dont ils faisaient usage.

***Landscapes of Resistance***, le titre du film de Marta Popidova (Prix des bibliothèques), traduit en français « Paysages résistants », suggère métaphoriquement une analogie matérielle entre les paysages qui accompagnent le témoignage de Sonja, ancienne partisane anti-fasciste yougoslave de 97 ans et l'acte de résistance lui-même. Le montage (Jelena Maksimovic) donne corps à cette idée : les images de roches, de forêt, de lieux et de ruines ne cessent de se fondre les unes dans les autres sans que l'œil ne puisse véritablement distinguer le moment où le processus s'est amorcé. La partie droite de l'image d'abord : discrètement, les lignes qui structurent le plan ou les fissures dans la pierre coïncident et paraissent simplement onduler jusqu'à adopter une configuration nouvelle dans le plan suivant. Parfois, des croquis tracés à l'encre blanche, ou des textes issus du journal de la co-réalisatrice et compagne de Marta Popidova émergent au premier plan de ces images de nature, suivant un procédé semblable à celui qui fait apparaître sur fond de végétation les schémas du docteur Munarwan dans *Tellurian Drama*. Dans les deux films, dessins et textes manuscrits blancs sont les témoignages fantomatiques des travailleurs forcés indonésiens comme des internées du camp d'Auschwitz. Les pages du journal d'Ana Vujanovic ajoutent une strate supplémentaire à ce film topographique (l'expérience d'un couple de femmes antifascistes, *queer* et féministes, à Belgrade puis à Berlin, dans l'Europe de l'Est contemporaine) et tracent un parallèle à première vue déroutant pour le public d'Europe occidentale, mais dont la légitimité se révèle à l'aune des tentations fascisantes de certains ex-satellites soviétiques (interdiction de l'avortement, zone *LGBT-free*, contrôle du pouvoir exercé à l'encontre de certaines disciplines universitaires...).



### (Auto)portraits mécaniques

Plusieurs films de la sélection avaient en commun d'introduire l'œil de la caméra dans l'intimité de la maison de cinéastes ou dans la maison d'artistes qu'ils et elles occupent temporairement (celle du photographe Thomas Hoepker dans *Nightvision* de Clara Claus ou celle du poète Franck Venaille dans *L'état des lieux sera dressé à 11h en présence de la femme du poète* de Martin Verdet). Parfois, il

s'agissait d'une invitation à visiter ces endroits, à découvrir les gestes et les souvenirs qui les peuplent, en quête des traces et des habitudes de leurs habitants. C'est le cas du film de Verdet, hommage à l'auteur disparu, de celui de Marc Isaacs, (*The Filmmaker's House*), dans lequel une micro-communauté se forme peu à peu dans la maison du cinéaste et dont tous les membres semblent être des avatars des angoisses de l'artiste, ou encore de *Flower Blooming in our Throats* d'Eva Giolo qui prend la forme d'une symphonie des gestes et des habitudes des corps qui se croisent à son domicile. Mais l'intrusion prend parfois l'allure inquiétante d'un voyeur inconnu, tel le *hacker* fantomatique qui fait clignoter la webcam d'Alice Lenay dans *Dear Hacker* ou le voisin pixellisé qui observe Clara Claus sur les images de sécurité de *Nightvision*.



Quoiqu'il en soit, dans tous ces films, des dispositifs techniques très visibles influencent de façon prédominante la forme des autoportraits, se révélant indispensables au processus de dévoilement de l'espace intime des artistes. Les procédés les plus manifestes sont sans doute ceux auquel a recours ***L'état des lieux sera dressé à 11h en présence de la femme du poète*** pour hanter les images de la maison de la présence de Franck Venaille. Le cinéaste y joue par exemple les « Ulysse gramophone »[3] en plaçant un magnétophone diffusant la voix du poète directement sur son visage tandis qu'il se trouve allongé sur le lit qui sert de cadre à toutes les expériences de revenance mécanique du film. Le montage musical des jeux de main et des petits gestes ordinaires d'Eva Giolo dans ***Flower Blooming in our Throats*** permet une approche par les motifs et par le rythme de la vie secrète du corps de la cinéaste mais aussi des autres vivants qui impriment leurs pulsations vitales à l'espace domestique et à celui du film. La caméra à la première personne de Marc Isaacs dans ***The Filmmaker's House*** transforme d'une manière comparable la maison en univers filmique : l'espace domestique se mue en plateau de tournage à mesure que la femme de ménage, des ouvriers venus installer une clôture, une voisine iranienne apportant des mets pour le ramadan, un sans-abri, investissent le lieu pour y former une nouvelle communauté éphémère. Cet étrange huis-clos gravite en réalité autour d'une boîte de VHS que le cinéaste refuse de dérusher, malgré l'insistance de sa productrice, en raison d'une tragédie survenue sur le tournage. Le film et ses personnages se mettent alors à fonctionner comme une thérapie par le filmage au service de ce réalisateur en proie à un dilemme éthique et qui tente de réapproprier ses outils.

[3] Le titre de Derrida, *Ulysse gramophone*. Deux mots pour Joyce, fait référence à la scène d'*Ulysse* (II-6.) dans laquelle Bloom imagine des gramophones disposés sur les tombes des cimetières pour permettre au visiteur-euses d'entendre les voix des morts.

Apprivoiser la technique est aussi le sens de l'enquête filmique que mène Alice Lenay dans ***Dear Hacker*** (Mention spéciale Prix Loridan-Ivens, CNAP, voir [notre critique](#)). Troublée de voir la diode de sa webcam clignoter indépendamment de sa volonté, la cinéaste se lance dans une série d'entretiens réalisés depuis le lieu-même où loge l'incertitude technique : son ordinateur. Au fur et à mesure des échanges qu'elle conduit avec un *hacker* amateur, un ingénieur informatique technophobe, une amie bricoleuse qui démonte sa webcam jusqu'à utiliser le capteur qu'elle renferme comme un outil d'observation microscopique, Alice Lenay interroge ses propres pratiques de communication à distance et ses propres attentes à l'égard des promesses des dispositifs numériques de restituer la

présence de l'autre, mais aussi le risque que comporte l'intégration de ces regards mécaniques dans nos intimités [4]. Le sentiment d'être observée est une angoisse que partage Clara Claus dans **Nightvision** (Mention spéciale Prix du Court-Métrage) qui fonctionne comme un dispositif de retournement du regard voyeur contre lui-même. Assistante du photographe de renom Thomas Hoepker, la cinéaste se retrouve isolée dans la maison des Hamptons de son employeur et se découvre nuitamment observée par un voisin suspect grâce aux images du système de sécurité, déstructurant ainsi le schéma classique du photographe voyeur assigné à demeure. Se saisissant du matériel de tournage à sa disposition : son iPhone, l'outil de capture d'écran vidéo de son ordinateur de travail, les rushes des caméras de surveillances, Clara Claus documente ses promenades inquiètes dans les bois avec Clarita, la chienne de la maison, son travail de retouche et d'édition sur les photographies mythiques d'Hoepker (notamment celles de Mohammed Ali), ses frayeurs nocturnes et ses tentatives de comprendre les motivations de cet inconnu - réduit à une silhouette en nuances de gris - qui la regarde.

Ces maisons pleines de caméras et d'écrans, d'appareils d'enregistrement et de microphones, tantôt accueillantes, tantôt inquiétantes, reflètent crûment les écosystèmes médiatiques que sont devenus nos habitats. Car ne sommes-nous pas devenu·e·s, nous-mêmes, avec les transformations radicales qu'ont récemment subi nos existences, les petit·e·s *anchorman* et *woman* de nos studios de télévision domestiques ?

[4] Dans **notre compte-rendu** du festival de Gérardmer, un film faisait lui aussi écho à notre usage récent de la visio-communication, sur le mode fantastique cette fois : *Host*, de Rob Savage.





**CRITIQUES**

# LE BRUIT DU CANON / NA CHINA, MARIE VOIGNIER

COPIES DÉCOLLÉES



écrit par **Gabriel  
Bortzmeyer**

Ils viennent de loin : « de l'Est », d'après un des agriculteurs interrogés au début du film. Ses confrères décrivent à leur tour des étrangers rapinant leurs récoltes tout en vivant dans d'immenses « dortoirs », et vis-à-vis desquels les prennent des envies de massacre. Tout a été essayé pour « réguler la population », jusqu'à l'enfumage ou à l'épouvantail sonore qui donne son titre au film, *Le Bruit du canon*. En vain. Rien n'arrête les migrations, ailleurs humaines, ici volatiles : ces parasites faisant enrager cultivateurs et éleveurs sont les quelques centaines de milliers d'étourneaux qui, désormais, ravagent saisonnièrement leurs terres et leurs installations. Mais le fléau des uns est le sublime des autres. Aux images des avaries répondent bien vite celles des nuées traçant d'innombrables lignes courbes dans le ciel orangé des crépuscules. Marie Voignier filme à égalité les deux parties en présence, paysans outragés et oiseaux en exode. Mais elle les juxtapose plus qu'elle ne les confronte, parce que leurs raisons réciproques ne se croiseront jamais. Ce pourquoi chacune dispose de son propre régime d'image : pour les agriculteurs, le dispositif classique de l'enquête, du suivi et du plan rapproché, quand les armadas d'étourneaux sont filmés en plans très larges, dans une optique plus picturale ; aux premiers revient surtout l'écoute, aux seconds la vision. Toute diplomatie apparaît impossible. *Le Bruit du canon* ne se risque pas aux éloges des rencontres entre lointains – entre humains et animaux, travailleurs de la terre et espèces forcées

de changer d'environnement à force de dévastations. Il se contente de constater des écarts, tout en jouant sur une autre scène le conflit trop connu des enracinés contre les réfugiés.

Issu d'une commande du Times Museum de Guangzhou, *Na China*, le dernier film de Voignier – *Le Bruit du canon* était son premier – regarde de l'autre côté de la mondialisation. Les terres agricoles de Bretagne ont cédé la place aux vastes entrepôts de textile du Sud de la Chine, où de jeunes Camerounaises entreprennent d'acheter des copies de qualité à destination du marché africain. Les migrations n'ont plus la faim mais le gain pour motif, et des tractations omniprésentes inversent le clivage insurmontable du premier film. Ici, tout n'est qu'échange et clonage. Les négociantes évaluent les degrés de dérivation entre les marques et leurs décalques, à la recherche de ce Graal qu'est la « copie originale », la copie dont l'original pourrait lui-même être la copie. *Na China* n'est pas loin de l'éloge du piratage intellectuel, trouvant dans cette foire aux pastiches vestimentaires un argument contre les privilèges d'une authenticité rendue caduque à l'âge super-industriel. Le spectacle d'une contrefaçon si généralisée qu'elle bouleverse l'ordre des origines n'est donc finalement pas si loin de la déterritorialisation de volatiles témoignant de la rupture des équilibres écosystémiques. Qu'il n'y ait plus de « nature » ou d'original certifié signifie la même chose, que la mondialisation mélange au point d'abolir la pureté. Morale connue, certes, mais qui a ici l'intérêt de passer par des récits choisissant des sortes de voies parallèles. La haine fatiguée que provoquent les oiseaux du *Bruit du canon* est à la parallèle d'une politique raciste menée dans le même pays, tandis que la filière chinafricaine de *Na China* décrit par d'autres courbes les grandes artères de la circulation marchande. Mais la beauté des deux films tient peut-être plus encore à leur rapport à la masse, qui de l'un à l'autre change de visage : d'abord faite de ces innombrables oiseaux saturant le ciel, elle s'est ensuite identifiée aux volumes astronomiques de marchandises dont les ouvriers bourrent les camions. Il s'agit pourtant à chaque fois du même sublime de la quantité infinie, unimaginable, qui terrasse par le spectacle d'une disproportion. Par leurs échos, le début et le terme actuel de l'œuvre de Voignier montrent aussi que cette catégorie que les romantiques réservaient aux immensités naturelles trouve aujourd'hui ses meilleures applications dans les amas s'agglomérant à la surface d'une planète traversée en tout sens. Dans le sublime du Capitalocène, nuées d'étourneaux et monceaux manufacturés se rejoignent dans un même effroi face au dérèglement des flux.



*Le Bruit du Canon* (2006) et *Na China* (2020) de Marie Voignier sont visibles sur la plateforme Tènk, jusqu'au 4 et au 11 juin 2021 respectivement. Cliquer [ici](#) et [ici](#) pour accéder aux pages des films.



# WANDAVISION, JAC SCHAEFFER

## UNE ILLUSION NOMMÉE WANDA

Depuis *Spider-Man : Far From Home* (2019) s'est ouverte une nouvelle étape de la franchise du Marvel Cinematic Universe (MCU) – dont l'univers n'a plus de cinématographique que le nom et depuis quelques années s'étend sur quantité de supports (séries, jeux vidéo) et de plateformes (Disney+ venant chasser sur les terres de Netflix [1]). La quatrième phase de la fresque mythologique contemporaine s'est donc ouverte là où la bataille de la troisième ère l'avait laissée : à la mort des héros fondateurs de la franchise (Iron Man, dont le premier film date de 2008) et à l'issue d'une série de « *blockbusters malades* » de leur propre débauche. À charge alors pour le studio Marvel de réinventer une fois de plus ses figures héroïques, à force de récits de formation et de nouvelles *pierres angulaires* narratives. Mais à cette césure d'ordre purement commerciale s'ajoute une autre, plus propre à la manière d'écrire ces fictions *cross-platforms*, et faisant du transmédiatique un nouveau procédé d'écriture. La série de Jac Schaeffer *WandaVision*, feuilletonnée sur Disney+ au premier trimestre 2021, en esquisse les principes.

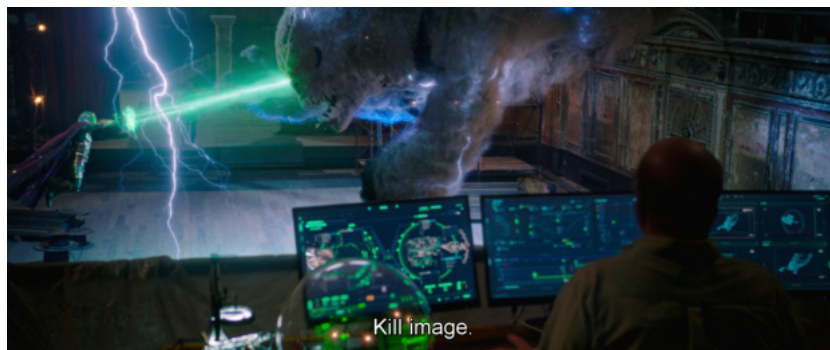
écrit par Occitane Lacurie  
et Barnabé Sauvage

[1] Le lancement de Disney+ permet en effet à la firme de récupérer dans son giron les histoires de super-héros Marvel auparavant diffusées sur Netflix, comme *Daredevil* (Drew Goddard, 2015-2018) ou *Iron Fist* (Scott Buck, 2017) .



Déjà dans *Far From Home*, le super-vilain Mysterio ressemblait à ce que Disney est devenu. Inventeur renégat du département des images de synthèse holographiques de Stark Industries (le conglomérat militaro-industriel d'Iron Man, dont la mort vient d'ouvrir

une crise de succession), Mysterio compte sur les puissances techniques de la simulation pour monter de toute pièce une nouvelle menace venue d'ailleurs afin de s'attirer les faveurs du bon peuple occidental - une fois n'est pas coutume, l'histoire se déroule en Europe, comme sur le territoire d'un marché à consolider. À l'aide d'une équipe d'acolytes, eux-aussi débauchés de Stark Industries, le héros prestidigitateur fait revivre pour le bonheur des caméras du monde entier un cinéma d'attractions et de récits héroïques entièrement industrialisés par une profusion technologique : essaims de drones projetant sur la réalité matérielle des catastrophes naturelles en formes d'élémentaires de feu ou d'eau ainsi que des explosions augmentées - aux conséquences bien réelles, cette fois - laissant au super-héros autoproclamé tout le loisir de la scénarisation.



Cette *VFX team* renégate - débarrassée des Avengers comme des auteurs d'autrefois - s'est échappée des bureaux de la postproduction auxquels elle était cantonnée et se réunit dans un théâtre à l'italienne pour les répétitions des prodiges de Mysterio, dont les ennemis et les rayons verts sont générés en temps réel par ordinateur. L'expansionnisme croissant du synthétique sur le tournage physique évoque inmanquablement les récentes prouesses techniques des productions issues de l'univers *Star Wars*, qui ne se contentent plus seulement de faire revivre *scénaristiquement*, en la personne de l'Empereur Palpatine, leur *nemesis* historique, faute d'inspiration, mais comptent également sur le retour des acteur-ice-s mort-e-s pour les faire jouer dans *Rogue One* (Carrie Fischer et Peter Cushing) et *The Rise of Skywalker* (Carrie Fischer encore) - pour assurer la continuité du scénario. Nouvelle mise en œuvre du brouillage entre *VFX* et réalité du plateau, l'innovation que les artistes d'Industrial Light & Magic (ILM), studio historique des effets spéciaux de *Star Wars*, a conçu pour la série *The Mandalorian* permet la conception et la retouche des décors virtuels pendant le tournage, diffusés par un **moteur graphique sur les panneaux LED d'une géode au centre de laquelle se trouve le plateau**. Dans *Far From Home*, le spectacle est assuré par une armada de drones : option technique intéressante si l'on considère le rôle que jouent ces machines dans les débats contemporains sur l'image, qu'il s'agisse des enjeux de surveillance aérienne des populations ou de la place qu'elles occupent dans les mensonges d'État concernant les frappes militaires menées en secret [2]. À la manipulation mentale du mutant Proteus, dans les années 1960-1970 [3], qui s'immisçait dans l'esprit de ses victimes à la manière d'un psychotrope de type LSD - conformément aux projets cybernétiques prêtés aux services secrets étatsuniens comme russes durant la guerre froide - succède la manipulation médiatique de la perception par les drones illusionnistes échappés du satellite secret d'un milliardaire. Outre le fait que ces machines à projeter des *fake news* en temps réel manifestent un problème d'image, ils appartiennent aussi à une série de symptômes témoignant d'une réflexion interne à l'empire Disney et à son système de production,

[2] C'est à un autre cinéma, moins euphémistique, de rendre compte de ces réalités, par exemple le récent *Il n'y aura plus de nuit* (2020) d'Éléonore Weber.

[3] La séquence de torture de Spiderman au quartier général du S.H.I.E.L.D n'est pas sans évoquer celle que subit Wolverine dans *Uncanny X-Men* n°127, 1963.

rendu à un stade extrême de son expansion. Machine à mondes totale, la firme dispose dorénavant de technologies capables de faire revenir les morts et de manier des univers entiers (les galaxies de *Star Wars* et le multivers de *Marvel*) grâce à sa situation commerciale désormais quasi monopolistique. La lecture *meta* dont le studio est coutumier en progresse d'un cran.

La série *WandaVision* est l'un de ces symptômes : la *Scarlet Witch* exerce elle aussi une forme de *mind control*, cette fois sur une ville entière, qu'un dôme hexagonal isole du reste du monde tandis tout ce qui s'y déroule obéit à sa volonté. Wanda n'est pas qu'une mutante dotée des pouvoirs psioniques de Charles Xavier, Phénix ou Proteus, ni n'utilise les technologies de pointe de Tony Stark, mais produit une réalité virtuelle d'inspiration télévisuelle, modifiant, au gré des décennies, les décors et les boucles comportementales des habitant·e·s de son parc personnel - figure cinématographique récemment remise à la mode par la série *Westworld* (Lisa Joy et Jonathan Nolan, 2016-). La nature de l'illusion est révélée par le dispositif de la série et confirmée par l'arrivée des scientifiques dépêché·e·s pour étudier l'anomalie : diffusé sous la forme d'ondes hertziennes (comme l'*hypnose radiotélévisée de Mabuse* en son temps), ce charme opère comme une symbiose du mental et du médiatique : non seulement vécu par les personn(ag)es ensorcelés mais aussi *visionné* sur la télévision à tubes cathodiques mandatée par l'armée. Avec près d'un demi siècle de retard sur le cinéma expérimental, la série rejoint la première adaptation d'un personnage Marvel dans l'univers des supports médiatiques, le *Silver Surfer* de Mike Dunford. Dans ce court-métrage de 1972, le cinéaste de la London Film-Makers' Co-op proposait une traduction matérielle du héros interstellaire et faisait surfer à son personnage - glané d'une publicité télévisuelle et déformé par le refilmage en pellicule 8mm puis 16mm - une vague de nitrate d'argent.



Pour surmonter le traumatisme de la mort de son époux Vision à la fin d'*Infinity War*, Wanda devient l'émettrice de sa propre émission télévisée, *WandaVision*, à la fois nom d'un média imaginaire et mot-valise du couple icône du *show*. Refuge solipsiste dans lequel l'héroïne recompose une existence rêvée, le déroulement narratif en est calqué sur le modèle des vieilles *sitcoms* américaines que sa famille regardait secrètement en Sokovie [4], pays-satellite fictif de

DÉBORDEMENTS\_1.PDF P. 18

[4] Une pratique courante dans les pays de l'Est comme en témoigne *Chuck Norris vs. Communism* (2015) d'Ilinca Calugareanu, chroniqué [ici](#).

l'URSS dont elle est rescapée après l'invasion étatsunienne. Cet isolat fictionnel que les personnages nomment « Hexagon » ou « the Hex », jouant sur la polysémie de ce mot pouvant aussi désigner un sortilège en anglais, n'est pas sans évoquer *Le Village des damnés* et demeure hanté par les codes esthétiques et moraux des fictions de la guerre froide, bien qu'adaptés à une géopolitique de la post-vérité : la série américaine apparaît comme une consolation en temps de détresse et comme agent coloré du *softpower* étatsunien contrastant avec le soviétisme grisâtre. Ce sanctuaire sériel construit par *WandaVision* pour son héroïne pose question en mettant ainsi en scène le réinvestissement émotionnel voire pathologique par la petite communiste qui ne souriait jamais de ces structures narratives (normatives ?) vantant le modèle familial américain, une paire d'enfants et un pavillon de banlieue. Car Wanda n'échappe pas au destin d'autres héroïnes aux pouvoirs inexplicablement démesurés [5] : comme Jean Grey alias Phénix avant elle [6] l'expression de ses pouvoirs s'effectue sur le mode de l'hystérie, sous la forme d'une crise dévastatrice qu'il reviendra aux héros masculins de canaliser. Dans *WandaVision*, le sortilège se déploie presque à l'insu de son autrice, alors qu'elle se rend sur le chantier abandonné de la maison que Vision et elle projetaient d'habiter. Dans un cri, une lumière rouge s'échappe de son corps, transformant tout sur son passage. À son réveil, Wanda, amnésique, n'a pas conscience de vivre dans une illusion et il lui faudra plusieurs épisodes pour sortir de son déni [7].



Au beau milieu de l'épisode dédié aux années 1980, un nouveau personnage sonne à la porte des Maximoff. Derrière sa télé du camp militaire dressé aux abords du *Hex*, une scientifique, la docteure Darcy Lewis s'étouffe d'indignation : « *She recast Pietro ?!* ». Evan Peters vient d'entrer en scène, soit l'interprète acclamé de Peter Maximoff alias Vif-Argent au sein de la franchise *X-Men* de la Twentieth Century Fox (*Days of Future Past*, Bryan Singer, 2014 et *Apocalypse*, Bryan Singer, 2016), et non pas Aaron Taylor-Johnson, le Pietro Maximoff alias Vif-Argent de l'écurie Disney du MCU (*Age of Ultron*, Joss Whedon, 2015) et frère jumeau disparu de Wanda. Clin d'œil ou *fan service*, cet échange d'acteurs trans-franchise fonctionne surtout comme un discret rappel de l'hégémonie grandissante de Disney sur le genre super-héroïque au cinéma. Depuis le rachat de la Twentieth Century Fox en 2019, les Quatre fantastiques et les X-Men qu'il était autrefois impossible d'intégrer au MCU (l'emploi du mot « mutant » avait même fait l'objet d'une âpre bataille d'avocats en 2016) sont désormais passés dans l'escarcelle de Disney [8]. Comme l'a théorisé *The Boys* (Eric Kripke, 2019-), la série de super-héros cynique du géant monopolistique rival Amazon Prime, l'époque, comme lassée des combats épiques et des menaces extraterrestres, préfère aux aventures classiques les déboires médiatiques postmodernes de surhommes et de surfemmes (qui tiennent

[5] Une parenté soulignée et critiquée par le compte Twitter [@Themiscyra\\_co](#) dédié aux super-héroïnes de *comics*.

[6] Au cinéma, dans *X-Men : L'Affrontement final* (Brett Ratner, 2006) et *X-Men : Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019), dans les *comics*, la « Dark Phoenix Saga », *Uncanny X-Men* n°129-138, 1980, traduite en français dans *Spécial Strange* n°28-34.

[7] Le modèle masculin de cette quête éperdue d'un amour perdu dans le temps – qu'exemplifie le récent *Archive* (Gavin Rothery, 2021) – est beaucoup plus réfléchi, et préfère la *tradition de l'inventeur ou du scientifique masculiniste* à la génération spontanée et incontrôlable de l'être aimé par des pouvoirs magiques.

[8] *Idem* pour la franchise Spider-Man, que se disputent férocement Sony et Disney, n'hésitant pas à faire peser la frustration des fans en colère dans balance suite aux rumeurs d'infaisabilité de *No Way Home* (Jon Watts, prévu pour 2021), faute d'accord commercial.

désormais plus du produit financier servant de levier dans d'impitoyables affrontements économiques, que du super-soldat fabriqué pour sauver l'Amérique de la menace nazie ou communiste). Car le réinvestissement émotionnel par Wanda d'un mode de vie suburbain, coloré mais surtout disparu, est avant tout le fruit d'une mélancolie dévorante et de la solitude infinie d'une super-héroïne émergée des décombres du bloc de l'Est, dont le frère et l'amant ont été tués pour l'intérêt des développements narratifs de la machine MCU.

# DE QUELQUES ÉVÈNEMENTS SANS SIGNIFICATION, MOSTAFA DERKAOUI

LE DOCUMENTAIRE EST-IL UN GANGSTER ?

écrit par **Lucie Garçon**



Casablanca, 1973. Une équipe de tournage qui dit travailler « à créer un cinéma marocain » sillonne la ville pour y enregistrer l'avis des un-es et des autres à propos du cinéma. Un soir, dans le bistrot où l'escouade se ressource et complète son investigation, une bagarre tourne mal et un pointeur du port tue son chef. Après discussion, le réalisateur et ses associés décident d'orienter leurs prochains micro-trottoirs sur ce fait divers. Ils obtiennent enfin l'autorisation d'entrer dans la prison où l'auteur du crime est détenu pour s'entretenir avec lui, en comité restreint. Mais la discussion devient orageuse. « Je te dirais une autre chose : je ne voulais pas tuer cet homme le jour où je l'ai fait, c'était un acte inconscient. Mais aujourd'hui, si je devais le tuer, je le referais. Chose que tu ne pourras jamais faire, toi. Oui, tu ne pourras jamais le faire ! » tempête le prisonnier. Ainsi s'achève *De quelques événements sans signification* de Mostafa Derkaoui (1974). Interdit de diffusion et d'exploitation pendant 27 ans après une seule projection publique à Paris en 1975,

[1] Lancée en 2016, la restauration de *De quelques événements sans signification* a été assurée par la Filmoteca Catalunya (Barcelone) en partenariat avec l'Observatoire (Casablanca)

ce film, récemment restauré [1], programmé au FID Marseille en 2019, est actuellement visible sur la plateforme Tënk, dédiée au cinéma documentaire.

Mais de son ouverture à son finale, ce film de Derkaoui — qui parle du tournage d'un autre : le réalisateur que l'on voit à l'écran n'est pas Derkaoui — se montre un peu trop fabulateur pour revendiquer ce statut de « documentaire ». À première vue, les opinions collectées dans les rues de Casablanca, sur le cinéma dans un premier temps, puis sur un crime qui, soit dit en passant, pourrait avoir vraiment eu lieu hors-cadre, sont plausibles. Mais la bagarre dans le bistrot, filmée très près des corps puis passée au ralenti, est plus que suspecte : il ne s'agit certainement pas des images d'un véritable homicide. Par surcroît, il faudrait croire que ce jeune homme ait attiré l'attention de Derkaoui en descendant de son bus puis en enfourchant une mobylette dans la rue quelques heures avant de tuer son chef, pour des raisons strictement photogéniques ? La discussion ensuite, sur le sens du crime, sur la possibilité de faire du cinéma à partir de lui, et sur les enjeux idéologiques que cela soulève, tient de la caricature. Tout ceci est mis en scène. Fiction sur un projet de documentaire échoué, documentaire que « quelques événements » auraient incidemment métamorphosé en fiction : on pourrait dire que *De quelques événements* est l'un, l'autre ou les deux — rien ne l'empêche. En tout cas, la notion très approximative de « docufiction » ne dirait pas grand chose de la manière dont le réel et la fiction s'y entrelacent.

Ce film ne frise pas la fiction par n'importe lequel de ses bords. Il y a d'abord son pivot dramatique, ce crime qui a lieu, en l'occurrence, sur fond de précarité socio-économique. Et tout autour : le port, le bistrot, la rue et la taule, ces costumes dépenaillés, ces casquettes-bérets à carreaux, ces postures, tantôt avachies, tantôt déifiantes, ces cigarettes et ces couteaux au fond des poches, tout un décorum qui respire le film de gangster. Au milieu du film, l'opérateur de prise de vue qui rentre dans le bar ne manque pas de prestance : le regard fixe, le port altier et la caméra renversée sur l'épaule, il s'approche du zinc puis demande à parler au patron... il n'est pas certain qu'Al Pacino s'y serait pris autrement. Clin d'œil cinéphilique [2] ? Par delà l'effet d'auto-dérision, assez savoureux, qui en émane parfois — que cette clique de travailleurs de l'image, dialecticienne à ses heures, prenne ces allures encanaillées peut prêter à sourire — le gangstérisme de *De quelques événements* de tient pas du folklore inepte.

Interrogés sur ce cinéma national qui, à l'image du cinéma égyptien, devrait pouvoir rivaliser avec les cinémas étrangers, les casablancais-es disent qu'ils le voudraient proche d'euxes. Pourvu qu'il aborde des sujets de société, qu'il parle de leurs problèmes. Le glissement du film du côté du gangster — dont les premiers développements, aux Etats-Unis, sont liés à la prohibition puis la Grande Dépression — répond, en somme, à ce désir de spectateur-ices potentiel·les : au début des années 1970 au Maroc, l'enseignement est en crise, le chômage augmente, les inégalités économiques et sociales se creusent et les tensions politiques s'installent [3]. Bien qu'il confine à la fiction et parce qu'il le fait du côté du gangster, le film de Derkaoui garde donc un lien étroit avec le contexte de son tournage et pose, par là aussi, la question de son rapport à la réalité, à celle de ses spectateur-ices.

Le bistrot, qui accueille deux longues séquences clés (l'ouverture du film avec son générique, et tout ce qui précède le crime) vaut qu'on s'y attarde en particulier : ce décor emblématique, propice au basculement dans le gangster, n'y tient pas lieu d'image d'Épinal. Depuis 1967, un arrêté « interdit à tout exploitant d'un établissement soumis à licence de vendre ou d'offrir gratuitement des boissons alcoolisées à des marocains musulmans », au Maroc [4]. En d'autres

[2] Outre l'influence possible du polar français des années 1960-1970, on peut rappeler la sortie du *Parrain* de Francis Ford Coppola en 1972... Il faut dire aussi que le premier film marocain d'après l'histoire du cinéma, *Le fils maudit* (1958) de Mohamed Ousfour, relèverait bien du film de gangster si tant est que ses modestes conditions de réalisation nous autorisent ce catalogage quelque peu plaqué.

[3] Voir à ce propos les « Chroniques économique » (par Fathallah Oualalou) et les « Chroniques sociales et culturelles » (par André Adam) du Maroc sur ces années 1967-1975 dans l'annuaire de l'Afrique du Nord disponible à cette adresse : <http://aan.mmsh.univ-aix.fr/Pages/Presentation.aspx>

[4] BONTE Marie, « Éthiques et pratiques éthyliques en milieu urbain marocain », in : *Confluence Méditerranée* n°78, 2011, p. 145-156

termes, tout bar n'est pas clandestin mais ce qui s'y trame oscille en revanche forcément entre le réglementaire et l'illicite. Parallèlement ce bistrot (un espace de complicité entre anonymes) était l'endroit tout indiqué, s'agissant de semer le trouble entre le documentaire et la fiction, et c'est bien ainsi que Derkaoui l'exploite. Lieu clos, le bar permet un filtrage de ce qui vient du dehors, mais sous l'effet de la promiscuité, la moindre contingence s'y trouve amplifiée, au point de polariser toutes les attentions le cas échéant. Les deux séquences tournées dans ce bar fourmillent ainsi d'événements plus ou moins fortuits, toujours à deux doigts de faire intrigue, et dont le statut (scénarisé ou non, joué ou non, par des acteurs ou par de véritables clients), est très ambigu jusqu'à la scène du crime.

Documentaire, ou gangster ? À l'aube des années de plomb marocaines, les contre-cultures sont réprimées, et toute critique sociale et politique traitée comme de la délinquance. D'après la fiction du pouvoir, un cinéma soucieux d'interroger la réalité sociale, que ce soit sous la forme du documentaire ou autrement, procède bien "du point de vue du malfaiteur" — focalisation narrative qui caractérise ce sous-genre de fiction policière qu'est le film de gangster. Pour le reste, *De quelques événements* ne dit pas (toute) la vérité quant à la nature, réelle ou fictive, de ce qu'il donne à voir et à entendre. Cette duplicité n'est d'ailleurs pas étrangère au gangster — entendons cette fois : au personnage qui se trouve au cœur des récits de ce genre. Elle était peut-être obligée dès le tournage, le film de Derkaoui ayant tout de même été réalisé, avec succès, sous le régime autoritaire d'Hassan II avant d'être censuré — à ce titre, la démarche de Derkaoui vaudrait d'être rapprochée de celle de Jafar Panahi [5].

Interviewé sur le port quelques heures avant de tuer son chef, le personnage central de *De quelques événements* se dit maître d'école. C'est ainsi que se définirait un documentaire, au sens commun, s'il était personifié : comme ayant quelque chose à nous apprendre. Mais sur le cinéma, ce dit "maître d'école" — qu'on vient de voir emprunter une mobylette à la dérobée, en descendant du bus — se montre plutôt moins loquace que les autres. À la fin du film, il avouera s'être présenté comme un maître d'école pour se protéger des médisances. De formation, il est ouvrier qualifié — ajusteur, pour être exacte. Ne trouvant pas d'emploi dans son domaine, il serait devenu comédien dans une troupe de théâtre (*De quelques événements*, lui, est bien devenu un film de fiction) avant de fonder une compagnie de marionnettistes ce qui, ajoute-t-il, exigeait trop de compromissions morales pour un bien maigre gain. Enfin, il s'est vu proposer un job de pointeur (mais les enregistrements cinématographiques peuvent aussi remplir ce genre de fonction policière, comme le rappelle un échange furtif dans le film !) avant de se faire tabasser par son chef au prétexte qu'il ne voulait pas renoncer à sa paie. Il sculpte encore des marionnettes à l'occasion et c'est la raison pour laquelle il a toujours ce couteau sur lui, couteau qui est devenu par accident l'arme de son crime involontaire, dont incidemment son chef est la victime. Ce personnage oscillant entre la sincérité, le réalisme et le bluff le plus criant, apparaît comme le précipité du film en lui-même : son allégorie. Il n'en est pas qu'un rouage scénaristique, fut-il central... d'ailleurs, il est ajusteur. Cette compétence est fondamentale : c'est lui qui garantit le montage des différentes pièces d'une machine — pièces qui pourraient être celles du film dont il fait partie.

Puis viennent ces mots : « tu ne pourras jamais le faire ». Cette dernière phrase, prononcée par ce jeune homicide (fictif), portent le problème au pire — au niveau du meurtre — mais elles s'inscrivent

[5] J'invite le·a lecteur·rice à lire ces deux textes de Romain Lefebvre publiés sur *Débordements* : **Cinéma liberté** sur *Trois Visages* de Jafar Panahi, et **S'en sortir sans sortir** sur *Taxi Teheran* de ce même cinéaste — ici rapproché de *Cemetery of Splendour* d'Apichatpong Weerasethakul

parmi la série des considérations égrainées tout au long du film sur les relations entre le cinéma et la réalité, sur l'impact qu'ils pourraient avoir l'un sur l'autre. D'ailleurs lorsque le prisonnier commence à défier le cinéaste dans le fil de la discussion — « Tu penses que tu pourrais le faire avec tes gadgets ? Avec ta caméra et je ne sais quoi [...] » — il n'est pas question de tuer un homme, mais de changer les choses, et des outils pour le faire. « Tu ne peux rien faire d'autre que filmer des choses que tu ne pourras jamais commettre ». En vérité, ce jeune homme porte un couteau sur lui parce qu'il habite le quartier d'Hay El Farah, et si son interlocuteur n'habitait pas au centre ville, tout complément d'explication serait superflu. Cette conversation finale accuse la séparation, non pas entre la fiction et le documentaire, mais entre ceux qui disposent des moyens de faire du cinéma et la société qu'ils voudraient améliorer par ces moyens. Le choix du sujet cinématographique (le cinéma, le travail ou un meurtre) et la question de savoir comment le traiter, s'il faut faire des fictions ou des documentaires, n'y changeront rien : aussi longtemps que ce cinéaste voudra parler de celles et ceux qui vivent en banlieue tout en habitant au centre ville, de celles et ceux qui n'ont pas de caméra tout en gardant sa caméra pour lui, rien ne changera réellement. La réalité, qui cerne le cinéaste et son « sujet » (le sous-prolétaire), c'est alors cette prison, avec ses portes qui vont se refermer entre eux... arrêt sur image (et tout cela reste en suspens).



*De quelques événements sans signification* (1974) de Mostafa Derkaoui est visible sur la plateforme Tènk, jusqu'au 14 mai 2021. [Cliquer ici](#) pour accéder à la page du film.

# DEAR HACKER, ALICE LENAY

## SCRUTE LES PAUPIÈRES DE TA MACHINE

À la préhistoire du numérique, un insecte (*bug*, en anglais) pouvait se faufiler par accident dans les engrenages des premiers ordinateurs, aussi gigantesques que délicats, en causant des dysfonctionnements : célèbre est l'histoire du court-circuit entomologique qui frappa le calculateur Mark II, à l'université de Harvard dans les années 1940. C'est souvent en ce genre de moments – quand la machine saute – qu'elle saute aussi aux yeux. Et notre relation ordinaire avec elle devient immédiatement plus palpable, bien que non nécessairement plus transparente. Comme lorsque l'image s'évanouit et que l'écran, devenu un miroir noir (*black mirror*), nous renvoie le reflet fantomatique et perplexe de notre visage retenu dans sa surface vitreuse. Dans *Dear Hacker* (2021), en réalité, la machine ne tombe pas en panne. Elle ne fait que soubresauter, comme secouée par un hoquet passager. Une présence inconnue semble être restée coincée dans l'ordinateur de la réalisatrice Alice Lenay. La diode lumineuse de sa caméra lui a paru s'allumer et clignoter d'une manière imprévue et inexplicable, comme si une entité invisible était en train de l'observer. Est-elle humaine ? S'agit-il d'un piratage ? Quelqu'un me drague ? Est-ce la machine elle-même qui tente de communiquer ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Quelque chose s'anime qui, à la fois, inquiète et intrigue.

écrit par **Jacopo Rasmi**



Dès que l'instrument (me) regarde, il perd aussitôt le statut d'objet dont je suis l'utilisateur. Il devient un agent et se situe d'emblée dans un champ relationnel. L'anecdote à la fois triviale et troublante de *Dear Hacker* n'est peut-être pas si éloignée de l'histoire relatée par un

Jacques Derrida déjà vieillissant à propos de son chaton [1]. Lorsque le philosophe croise le regard de l'animal sur sa nudité en sortant de la douche, il se surprend à songer que le chat serait en mesure de l'observer comme le ferait un autre sujet humain. Il se sent nu, pris par une gêne difficile à ignorer. Alors que cette sensation d'être regardé et donc d'être (mis) en relation déclenche chez Derrida une enquête philosophique sur la présence animale, elle invite Alice Lenay à se plonger dans une recherche cinématographique autour des modalités de présence engendrées par nos machines, autre espèce de compagnie. Au lieu de résoudre raisonnablement son inquiétude en collant un bout de scotch sur sa webcam, elle entame un petit florilège de dialogues visiophoniques avec des personnes – plus ou moins proches – censées répondre aux préoccupations surgies de ce clin d'œil machinique. Ou à défaut de pouvoir y répondre, au moins censées les accompagner, les discuter, les chérir, en rire. Il faut investiguer ensemble cette machine qui donc nous suit, pour en arriver finalement à débattre plutôt des machines (disons autrement : des médiations) que nous sommes ou, mieux, par lesquelles nous sommes ensemble.

Tourné sur la plateforme Zoom et présenté dans la Compétition française du Cinéma du Réel 2021 où il obtient une mention spéciale, *Dear Hacker* trouve sa place au milieu d'une précieuse constellation d'autres réalisations récentes de jeunes cinéastes engagées dans de multiples enquêtes (critiques, ironiques, empathiques) sur les formes de vie et d'expression instaurées par les réseaux numériques et leurs images. Allez voir, par exemple, *Clean With Me (After Dark)* (2020) de Gabrielle Stemmer ou encore les films de Chloé Galibert-Lainé, *Watching the Pain of Others* (2018) et *Forensickness* (2020) [2] Le terme « netnographie » proposé par cette dernière décrit bien les enjeux de ces explorations participantes et créatives des cultures et des gestes par lesquels nous habitons collectivement les milieux informatiques.

Si les films signés par Gabrielle Stemmer ou Chloé Galibert-Lainé s'inscrivent dans la pratique de l'essai filmique selon la déclinaison du *desktop movie* ainsi que du remontage de *net found footage*, le travail d'Alice Lenay se distingue par une dynamique de tournage à distance basée sur l'organisation performative de conversations visiophoniques. *Dear Hacker* questionne le fonctionnement de ces espaces numériques de relation moins par l'analyse de leurs archives qu'en générant et questionnant depuis leur intérieur des situations de rencontre par la médiation des écrans. Ce faisant, Alice Lenay met à profit dans une narration cinématographique (tissée avec le monteur Théophile Gay-Mazas) plusieurs expériences de performance numérique qu'elle a pu pratiquer au sein des collectifs « Distant Movements » et « Constallationss », que nous finissons aussi par voir à l'œuvre dans le film [3]. En métabolisant, au passage, tout un cinéma de genre s'étant déjà emparé depuis plusieurs années du métissage heureux entre les réseaux numériques et les histoires de fantômes : d'*Unfriended* de Levan Grabriadze (2014) au récent *Host* de Robert Savage (2020), tourné lui aussi sur Zoom et présenté à Gérardmer en janvier dernier [4].

Le cyclope spectral qui hante les circuits de l'ordinateur d'Alice ne se laisse pas saisir et sa rencontre est évoquée et reportée sans cesse d'une discussion à l'autre entre les apprentis ghostbusters. Il sème des signaux : petites interférences, manifestations fragiles. Comme la vapeur blanche de données en excès du logiciel visiophonique que le personnage de Vincent rend visible ou bien l'épuisement étrangement rapide de la batterie du portable de Seumboy (qui, par ailleurs, constitue un autre protagoniste fondamental de la nouvelle création audiovisuelle en ligne). On se demande même si le fantôme de la machine n'attendrait pas tapi dans les quelques plans vides d'intérieurs – plus ou moins sombres – qui

[1] Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

[2] Présenté au FIDMarseille 2020, voir notre

[3] « Distant Movements » désigne une enquête performative autour des relations entre les corps et les interfaces numériques, qui regroupe Annie Abrahams, Daniel Pinheiro et Muriel Piquet (<https://distantmovements.tumblr.com/>). « Constallationss », d'une manière similaire, interroge nos présences face et à travers les nouveaux médias au sein d'un collectif féminin situé à mi-chemin entre la recherche et la création (<https://constallationss.hotglue.me/>).

[4] Voir notre [compte-rendu de l'édition 2021](#).

interrompent les longues conversations. Le petit poucet chercheur qu'est Alice – personnage ambivalent, à la fois fleur bleue et thésarde férue – tente de le traquer [5]. Et plus on fouille et on pénètre, plus la prise semble s'affaiblir. Plus on s'approche de la machine et de son regard, plus les contours s'estompent et se diffractent, comme dans la scène où les membres de Constellationss inventent des images hypnotiques – minérales et paysagères – en manipulant le capteur démonté d'une webcam. Que cette enquête sur les rapports à et par l'interface numérique tend à se transformer en une spirale inépuisable entre égarement et émerveillement, c'est ce que *Dear Hacker* met en abyme non sans ironie par les quelques bribes de vidéos autour de la vie dans l'Univers et de ses mystères : la recherche est vertigineuse, galactique, hors-contrôle.

Pour autant, c'est en essayant d'attraper cette insaisissable luciole nichée dans la caméra que l'attention mystérieuse dont Alice fait l'hypothèse prendra corps pendant le film. Elle en prend même plusieurs, de corps. Le destinataire fantasmé du film, le « cher hacker », semble se présenter au fur et à la mesure à travers les différents visages se relayant dans la discussion avec la protagoniste. L'interrogation des modes de quasi-existence de la machine elle-même devient de plus en plus celle du comment nous (nos esprits, nos affects, nos rapports) existons dans les images et les sons que la machine rend présents. Comment celle-ci nous fait exister (les uns pour les autres) ? Le refrain de « Âllo ! », « Tu m'entends ? », « Ââllooo... », « Tu es là ? » qui ponctue le long-métrage d'Alice Lenay en résume la quête vouée à vérifier le champ incertain de communication et de présence ouvert par l'interface. *Dear Hacker* n'est un film médiumnique que parce qu'il est d'abord un film réflexivement « phatique » (pour employer la typologie du linguiste Roman Jakobson). Plutôt que se faire la table de dissection et d'affichage analytique des *desktop movies*, l'écran d'ordinateur devient donc la table de ping-pong ou la scène dansante d'un champ et contre-champ où se succèdent en gros plan les visages, selon le presque-montage de l'algorithme de Zoom montrant automatiquement la *talking head* prenant la parole. C'est précisément dans le mouvement de ces correspondances que nous avons le sentiment qu'ici, quoi qu'en dise le personnage provocateur de Robin, nous sommes bien confrontés à une « pensée en acte ».

Comme l'avoue le personnage d'Alice Lenay, il s'agit de cerner l'expérience de la « socialité » telle qu'elle peut être saisie et exposée, au travail, par la médiation d'une interface visiophonique. C'est à dire comme un jeu d'apparences et d'attentions, comme un rituel de malentendus et de négociations où le rapport (médié) coïncide avec un écart qui alimente une tentative incessante d'approchement. D'une part, le visionnage de *Dear Hacker* ne nous permet pas de nous évader de notre présent frustrant, saturé de relations numériquement distancées, pour souffler un peu dans l'air et les retrouvailles de ce printemps qui perce. On pourrait lui en vouloir. D'autre part, le film prend à bras-le-corps les plaintes et les doutes que nous ressasons depuis des mois ainsi que des images qui nous ont tant lassé (dont prend soin Raimon Gaffier à l'étalonnage) afin de les transformer en une petite aventure de cinéma documentaire. On peut lui être reconnaissant de restituer à ce genre de situations, souvent rivées à un aplatissement routinier et irrité, une vibration intellectuelle et émotionnelle.

[5] L'élaboration du film s'est déroulée pendant la rédaction d'une thèse nommée « Interface-à-face » et soutenue en novembre 2020, qui a été accompagnée par une série d'expériences artistiques consultables sur le site : <https://intraface.net/>



**ENTRETIEN**

# ALICE LENAY

AVOIR LE HACKER.NET

Depuis plusieurs années, l'artiste et chercheuse française Alice Lenay [1] explore dans son travail les modes de rencontres par écrans interposés, en s'intéressant plus particulièrement à la reconfiguration de la perception des visages induite par cette expérience. En 2011, elle bricolait un « attrape-regard », astucieux instrument permettant de saisir le reflet d'un visage face caméra quand bien même celui-ci serait localisé sur un côté. Dans la performance Double croisement de regards sacrifiés (2017), Alice Lenay et Ely Morcillo avaient composé une partition de regards sur une interface visiophonique qu'elles réinterrogeaient par la suite dans un face-à-face réel. « L'attention à l'autre se repense à la lumière de l'expérience sur écran (ce n'est plus le face-à-face qui est traduit sur écran, mais le face-à-face sur écran qui est traduit hors-écran). Je te sais toute proche, caressant de ton regard l'environnement autour de mon visage, tandis que je parcours aussi les contours de ton propre visage, toutes deux prêtes à bientôt nous 'retrouver' symétriquement et réciproquement dans l'échange de regard. » relatait Alice Lenay en guise de bilan.

Dans son premier long métrage Dear Hacker (mention spéciale du Prix Loridan-Ivens/Cnap cette année au Réel [2]), Alice Lenay souhaite mettre fin à un mystère en multipliant les rencontres virtuelles avec des connaissances : qui saura dire ce que l'étrange clignotement de sa webcam, « cette insaisissable luciole » [3], cache et signifie à la fois ? Parce que l'enquête de Dear Hacker se construit au fil de dialogues particulièrement vifs, remettant en jeu des inquiétudes théoriques sans ne jamais verser dans une froide abstraction, nous avons été pris de l'envie de parler du film avec sa réalisatrice en crevant l'écran, en toute présence. Nous partageons ici ses paroles, recueillies en la regardant droit dans les yeux.

Propos recueillis par **Claire Allouche**

[1] Il est possible de traverser l'intégralité de son travail depuis [son site](#).

[2] Il est question du film dans le compte-rendu du Cinéma du Réel réalisé par Occitane Lacurie, Ariane Papillon et Barnabé Sauvage [ici](#).

[3] Je reprends les mots de Jacopo Rasmi, (cf. Texte précédent).

## Débordements : Quel a été le point de départ de *Dear Hacker* ?

**Alice Lenay** : J'avais le désir de faire un film pour expérimenter les idées de la thèse que j'écrivais au sujet des visages sur écran. Je cherchais une histoire autour des relations avec la caméra. J'avais eu une idée farfelue, un récit de science-fiction avec une astronaute envoyée pour rencontrer des extraterrestres. Ça se passait sur son chemin, au moment où elle perdait le contact avec la Terre. Soudain, ses appareils se mettaient à réagir à nouveau, sans qu'elle comprenne s'il s'agissait de signaux de la Terre, d'extraterrestres ou d'autre chose. Mais c'était trop ambitieux et coûteux et je n'étais pas assez douée pour faire un vaisseau spatial uniquement à base de papier d'aluminium.

Alors je me suis penchée du côté du quotidien et j'ai pensé à un *hacker* de webcam. Il se trouve que je faisais du *streaming* à ce moment-là (je me filmais en continu en écrivant ma thèse) pour expérimenter cette relation à la webcam - et pour me sentir moins seule. Je me rendais publiquement disponible en ligne mais sans

partager l'adresse. J'ai commencé à écrire un projet à partir de cette idée, j'ai réalisé des premiers entretiens avec des personnes rencontrées ici et là, pour voir ce que cela donnait de partager mes spéculations avec d'autres. Tous les entretiens visiophoniques ont eu lieu avant le confinement. Pendant le confinement, j'ai écrit ma thèse et j'ai commencé à développer mon projet en parallèle avec les producteurs Lisa Merleau (LLUM) et Quentin Brayer (Don Quichotte) pour obtenir des financements. J'ai soutenu ma thèse et je suis partie monter *Dear Hacker* avec Théophile Gay-Mazas.

**D : Le contexte de la pandémie a-t-il eu une influence sur le projet initial ?**

**AL :** Dans mon rapport aux visages sur écran, le contexte n'a pas eu d'influence directe. En revanche, c'était le cas dans les questions que nous nous posions au montage. Nous n'avions plus besoin d'expliquer ce qui se jouait dans ce type d'échange, ce n'était plus des questions uniquement générationnelles. Cette expérience avait été globalement partagée.

**D : Comment avez-vous pensé les personnages du film dans leur dimension distancielle ? Quelle part d'improvisation leur avez-vous accordée au moment du tournage ?**

**AL :** Pour initier les entretiens, je voulais donner à voir des rencontres qui étaient *en train de se faire*. La première personne avec qui je parle est une amie très proche mais sinon il s'agit de personnes que je connaissais peu. Nous reprenions contact pour le film. Je ne savais donc pas comment ils allaient réagir, ce dont ils allaient avoir envie, quelle était leur relation aux outils techniques. Je leur soumettais d'abord l'invitation à spéculer sur la présence du *hacker* de ma webcam pour que l'on mène cette enquête depuis l'interface même. Il y avait un équilibre délicat à trouver entre le jeu que je proposais et les réactions des participants : jusqu'où mener l'ambiguïté entre une inquiétude fictionnelle et les enjeux bien réels de nos rencontres en ligne ? Ce qui est drôle c'est que le film a réellement créé des relations avec mes interlocuteurs. Est-ce le film qui crée la rencontre ou la rencontre qui crée le film ? Je me demande jusqu'où ils s'entraînent l'un l'autre.

**D : Comment avez-vous pensé la conception des cadres avec les webcams ? Quelles étaient les contraintes de votre dispositif ?**

**AL :** Le dispositif de la webcam est génial car chacun fait son cadre. Je ne donnais aucune indication aux participants. J'avais envie de voir ce que chacun allait proposer, comment chacun se mettait en scène. Cela renverse le rapport classique au cadrage cinématographique : la façon dont les personnages se cadrent échappe à la réalisatrice, elle ne peut pas rendre compte de son amour ou de sa défiance en faisant varier le cadre !

La contrainte des webcams amenait une contrainte de montage. Le prémonteur du film, c'est la plateforme Zoom que j'ai utilisée pour tous les entretiens. Quand on enregistre sur Zoom, il y a un mode automatique qui donne l'image à celui qui prend la parole. Les rushes du film ne sont donc pas ce que j'ai vécu de mon côté puisque je retirais mon image et regardais l'autre en plein écran.

**D : En quoi ce prémontage imposé par la plateforme, où chacun défend son champ pour peu qu'il parle, a été contraignant dans le montage des champs contre-champs ?**

**AL :** Avec le monteur du film, Théophile, nous avons suivi les règles de Zoom tout en tentant de les déjouer par une attention portée au *lag* [décalage informatique entre l'action de quelqu'un qui utilise une plateforme et la réaction du serveur]. Grâce aux *lags*, nous avons pu reconstruire entièrement des conversations. Théophile a également réalisé une vaste collection de plans d'acquiescement, de petits mouvements de visage des interlocuteurs, afin d'aérer les dialogues. Tous les dialogues ont ainsi été réinventés au montage en créant des réactions qui étaient infimes, à des mots près, parfois avec des vidéos réalisées à des mois d'écart. Le montage image et son était en fait un énorme travail de construction de discours.

**D :** Zoom ne permet donc pas de garder une image de l'écoute après une conversation enregistrée. Il y a pourtant des silences dans *Dear Hacker*, notamment avec la caméra observante du début. Par ailleurs, votre ami Robin vous dit qu'« *il y a quelque chose dans le silence* », pointant que le silence n'est jamais un vide mais une autre forme accordée à la matière des événements. Comment avez-vous pensé au montage cet équilibre entre les discours et ce silence ?

**AL :** Sur l'interface, nos mots sont lancés dans le vortex. Ils ne sont pas portés par les vibrations d'un air partagé comme pour une discussion entre deux personnes dans un même espace. Qu'est-ce que le silence dans la visiophonie ? Ce qui est angoissant, et ce qui angoisse tous les personnages du film, c'est que le silence n'est en fait pas reconnu par l'algorithme. On n'existe pour Zoom que par un langage articulé. On doit en permanence envoyer des flots de paroles, des flux de signaux, pour faire réagir l'interface. Pendant les entretiens, je devais me retenir d'acquiescer avec ma voix. Cela me coûtait de ne pas dire « *ah oui, ah oui !* », puisque j'anticipais le montage Zoom et je ne voulais pas perdre l'image de l'autre. Ce n'est pas de la direction d'acteur, c'est de la direction de Zoom !

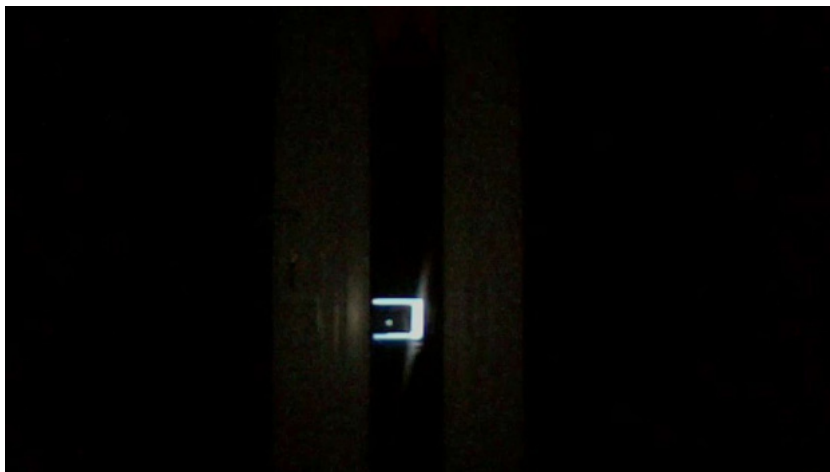
C'est aussi ce qui me tenait à cœur pour la séquence des *Distant Movements*, ces personnes qui méditent en s'invitant à faire des gestes. Il s'agit d'une série de performances menée par trois artistes, Annie Abrahams, Daniel Pinheiro et Muriel Piqué. Ça entre en dialogue avec d'autres interventions en ligne, les *Distant Feelings* (initiée par Annie Abrahams, Lisa Parra et Daniel Pinheiro) : les participants se mettent face caméra, yeux fermés, et attendent pendant quinze minutes. Il y a une attention aux silences des uns et des autres, aux gestes parasites, aux alarmes, aux tramways, aux oiseaux. Tout se mélange pour créer un flux partagé (qui est à la fois commun et divisé).

Dans cette situation, lorsque le micro zoomesque n'a plus de mots à enregistrer, il panique ! C'est ce que nous avons expérimenté pour *Dear Hacker* dans les séquences de nuits silencieuses. Quand les micros ne sont pas nourris en mots, ils interprètent et déforment des micro-sons en cherchant à les faire gonfler. C'est un micro qui navigue, comme un perchman qui chercherait des bouches partout. Le micro de Zoom est angoissé par le sens.

**D :** « *Notre image nous échappe toujours* » énoncez-vous dans votre film. Votre visage est effectivement très changeant d'une séquence à l'autre. Comment avez-vous conçu votre personnage dans la continuité du tournage ?

**AL :** Le rapport à mon visage tient du documentaire. J'ai vraiment découvert des mécanismes sociaux en visionnant les rushes au montage. Cela crée un sentiment de vulnérabilité important. Avant les entretiens, j'avais un protocole de mise en beauté qui n'est en fait qu'un des multiples masques sociaux que nous portons. Je retirais

mes lunettes, en me racontant que c'était une histoire de reflet. C'est drôle d'ailleurs car j'ai réalisé des entretiens qui n'avaient pas vocation à être dans le film et quand je me mettais à parler du film à mes interlocuteurs, je retirais mes lunettes pour revenir à mon personnage. J'ai l'impression d'être mieux écoutée si j'enlève mes lunettes, si je m'accroche les cheveux d'une certaine façon, si je prononce mes "a" d'une certaine façon. Ce qui se donne à voir, c'est aussi une documentation sur comment on se raconte nos images, comment notre mise en scène sociale quotidienne est redoublée devant nos *camécrans*. Je ne suis pas actrice, je n'avais rien à me raconter pour être dans la peau de mon personnage car j'étais toujours dans le regard de l'autre, en improvisation avec lui. Ce qui comptait, c'était le jeu de la conversation.



**D :** Le *dear hacker* qui donne son titre au film est, pour reprendre les mots de Flaubert au sujet de Dieu dans l'univers, « *présent partout, visible nulle part*. » Comment avez-vous pensé la place de ce protagoniste principal *in absentia* ?

**AL :** Le *hacker*, c'est ce qui déplace, ce qui peut troubler un moment, c'est la relation en train d'advenir. Elle n'est pas palpable, elle est entre nous, dans nos médiations. Le *hacker*, ce sont les indices de ce qui se trame entre nous, un point aveugle entre deux personnes qui parlent. Quelque chose se joue par-delà le corps de chacun, quelque chose se produit dans notre interaction, grâce aux indices que l'on échange.

Avec Théophile, le monteur, nous cherchions à caractériser des manifestations minimales de présence qui soudain rendent possible une relation. Nous cherchions à l'échelle de ces micro-doutes qui peuvent soudain produire un potentiel vertigineux - un bruit : "y'a quelqu'un ?" - un indice minimal dans lequel se niche un infini. Nous avons cherché des variations autour de cet accord "si loin si proche" : du trou noir de la webcam jusqu'aux étoiles, de l'icône Zoom à l'icône d'une Vierge, du visage de l'autre à l'idée de Dieu. L'infime et l'infini se rencontrent dans des fantasmes métaphysiques qui finissent par fabriquer ces images toujours décevantes qui clôturent le film : des perspectives en images de synthèse qui sont là pour soutenir nos désirs de mondes lointains qu'on n'aura jamais fini d'atteindre.

**D :** Votre film pourrait s'inscrire dans la lignée des *desktop films*, lesquels se construisent uniquement à partir des possibilités données par un bureau d'ordinateur : la matière que vous agencez est donc constituée des conversations sur Zoom et des vidéos glanées sur d'autres plateformes Internet. Pourtant, vous ne dévoilez jamais le cadre de votre ordinateur dans lequel se découpent les images du film. Pourquoi ce choix ?

**AL :** Ce n'est pas vraiment un *desktop film* car il ne s'agit pas d'un film de mon ordinateur, ou de celui de l'autre, mais vraiment d'un film construit dans cet entre-deux, avec des images passées au flux du réseau et que Zoom a sélectionné. C'est un *server-movie* ou un *inter-desktop-film* !

**D :** À un moment donné, vous envisagez le hacker comme un parasite qui voudrait coloniser votre corps depuis l'écran. J'ai repensé à *Watching The Pain The Others* (2019) de Chloé Galibert-Lainé et de cette angoisse d'être physiquement pénétré par une maladie de peau dont parlent des personnes sur écrans. En quoi ce tournage virtuel a-t-il changé votre relation physique aux images ?

**AL :** Il s'agit de sentir comment l'autre m'affecte, même s'il est une image. Le monde de l'écran n'est pas dans l'écran, il est d'abord dans notre corps. La séquence des *Distant Movements* cherche à montrer cela : yeux fermés, je résiste à l'absorption des images à l'écran pour relocaliser mon attention sur les actions et réactions de mon propre corps. En me touchant mon visage, j'imagine les autres faire de même. Mon corps devient alors le théâtre de mon désir de rencontre avec l'autre, de la spéculation de ses propres gestes et de sa sensation qui me restent inaccessibles. Ici, le désir de contact physique gagne en force par son impossibilité, par la séparation forcée par l'interface. Les images captées de ces performances deviennent alors des traces de nos corps affectés.

**D :** À deux moments, vous donnez à voir l'œil de la machine, comme une dissection de plaque minérale observée depuis un microscope : lorsque l'une de vos interlocutrices démonte en direct sa webcam défaillante, lorsque Vincent saisit le flux d'informations qui est enregistré pendant une discussion virtuelle entre lui-même et lui-même. Comment sont nées ces séquences ?

**AL :** La séquence de démontage de la webcam n'était pas prévue pour le film, elle a été filmée lors d'une session de recherche du groupe Constallationss [4]. Alix a vraiment ouvert sa webcam cassée, elle a mis de l'eau et de l'encre de feutres sur les capteurs, ce qui donne ces paysages époustouffants. C'était très beau et décevant pour la quête : on change d'échelle, on ouvre la machine pour être au cœur de la médiation, mais le *hacker* n'y est pas !

Le *glitch* que produit Vincent est un véritable cadeau pour le film car il s'est pris au jeu de ma quête en le proposant. Il a matérialisé un mystère, un surplus magique. Le contexte informatique (des failles plus importantes sur Zoom avant le confinement) importe peu : ce qui compte c'est la matérialisation de ce qui passe entre nous et qui nous échappe. Je le vois comme une métaphore de la relation : quelque chose qui émerge sitôt que nous sommes connectés.

**D :** Quels signaux vous donnent votre webcam depuis que vous avez terminé votre film ?

**AL :** Elle a clignoté à nouveau ! Plusieurs fois ! Peut-être que le *hacker* est encore là. Ce qui a été fou, c'est qu'avec une collègue chercheuse en littérature médiévale, Audrey Dominguez, nous avons fait des exercices pour faire fuir le mauvais œil de nos machines et nous faisons des jeux de miroir à travers les webcams. Son miroir réussissait à faire clignoter l'intérieur de ma webcam - mais c'est une scène qui n'est finalement pas restée au montage. Pour un prochain film peut-être...

[4] Collectif de recherche : Constallationss, depuis 2019, Annie Abrahams, Pascale Barret, Alix Desaubliaux, Carin Klonowski, Alice Lenay, Gwen Samidoust. Leurs sites : <https://constallationss.hotglue.me/> et <https://constallationsss.hotglue.me/>

**D** : Si vous pouviez poser une question à votre « dear hacker », quelle serait-elle ?

**AL** : Es-tu là ?





**RECHERCHE**

# MÉTASTASES MÉDIATIKES

DAVID CRONENBERG  
LECTEUR DE MARSHALL MCLUHAN

Il y a à peu près trois ans, je publiais un article sur l'équipement médiatique du **Docteur Mabuse** et la façon dont son corps s'effaçait à travers ses propres relais. Ce texte était censé amorcer une série sur les mises en scène des médias au cinéma, questionnant les manières qu'a eues celui-ci de se réfléchir dans d'autres technologies. L'écriture de cet ensemble a hélas été reportée, en même temps que son projet devenait de plus en plus flou. N'en a provisoirement émergé que le texte qui suit, et qui prolonge celui sur Mabuse dans la mesure où Cronenberg a des médias une conception aux antipodes de celle de Lang.

écrit par **Gabriel Bortzmeyer**



David Cronenberg a dit son regret de ne pas avoir assisté aux cours que dispensait Marshall McLuhan à l'université de Toronto quand il y étudiait le cinéma. Il n'en aura rencontré que les textes, tout en ayant probablement suivi certaines des émissions dans lesquelles le chanfre des cathodes se plaisait à apparaître. Celles-ci ont largement inspiré, on le sait, le scénario du dernier film canadien de Cronenberg, *Videodrome* (1983), sorti trois ans après la mort de son compatriote et six ans après le *cameo* de celui-ci dans *Annie Hall*, où Woody Allen lui demandait de fermer le clapet d'un universitaire new-yorkais. Celui qui avait peuplé ses premiers films de médecins et de mutants mettait cette fois en scène un producteur de télé aux prises avec un complot visant à prendre le contrôle des esprits par le biais d'une petite lucarne devenue « *the retina of the mind's eye* ». La formule est de Brian O'Blivion, figure à la fois paternelle et prophétique que le héros, Max Renn, ne rencontre que par le biais d'écrans, et qui lui annonce une nouvelle métamorphose du cerveau humain exposé aux ondes et aux programmes. Décalque du maître ès médias, O'Blivion en reproduit le mode d'énonciation télévisé et le style oraculaire riche en slogans. Mais ce professeur déplaçant son corps dans une cassette pour réaliser l'équation « humain = média » n'épuise pas les réserves narratives laissées au cinéaste par l'intellectuel médiatique. L'œuvre comprend quelques messies analogues, liés chacun à un média propre. Seize ans après

*Videodrome*, *eXistenZ* (1999) fait d'Allegra Geller une réplique féminine et vidéoludique de Brian O'Blivion, sculptant par le jeu immersif une réalité que celui-ci voyait déjà remodelée par nos globes télévisuels. Dans *A Dangerous Method* (2011), Carl G. Jung mène des expériences pour canaliser les informations de l'inconscient à travers des décharges électriques ; vingt ans auparavant, dans *Naked Lunch* (1991), Bill Lee (*aka* William Burroughs) s'employait à un but semblable – extérioriser l'intérieur, manifester le fantasme – au moyen d'une pharmacopée telle que le film penche vers le traité de toxicologie. Le Eric Packer de *Cosmopolis* (2012), avec sa limousine aussi close que connectée, synthétise la bulle médiatico-psychique dans laquelle s'enferment la plupart des films de Cronenberg. C'est là son récit privilégié : l'alliance paradoxale d'un outil de communication (au sens large) et d'une expérience de la forclusion (au sens lacanien : l'exclusion d'un signifiant hors du champ symbolique – ici, l'adieu au monde au profit d'un autisme médiatique). *Spider* (2002) en serait l'expression épurée, avec son psychotique délirant une réalité qu'il griffonne d'une écriture illisible sur des bouts de feuilles déchirées.

McLuhan s'est donc infiltré dans les films de Cronenberg bien au-delà du personnage lui servant d'avatar officiel. Sa marque est sensible tant dans ces postures divinatoires que dans l'étalage de différents médias dont les usages et impacts se trouvent au cœur de l'enquête clinique du cinéaste, intéressé à l'humain sous le seul angle de ses prothèses. Ondes radio (*Stereo*, 1969), véhicules motorisés (*Fast Company*, 1979, *Crash*, 1996), ordinateurs (*Scanners*, 1981), télévision (*Videodrome*), téléportation (*The Fly*, 1986), instruments chirurgicaux (*Dead Ringers*), machines à écrire (*Naked Lunch*), jeux vidéo (*eXistenZ*), écriture manuscrite (*Spider*), tatouages (*Eastern Promises*, 2007), et, ultimement, comme s'il ne pouvait être approché qu'au terme de l'œuvre, cinéma (*Maps to the Stars*, 2014 – le seul « métafilm » antérieur de Cronenberg, *At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World*, segment du collectif *À chacun son cinéma*, racontait surtout le triomphe de la télévision sur son concurrent historique). L'œuvre prend la forme d'un dictionnaire des médias réels ou imaginaires, et les quelques fables dont restent absentes les technologies d'enregistrement, de stockage, de calcul ou de transmission n'en reposent pas moins sur un imaginaire médiatique : dans *Shivers* (1975), le virus sexuel inspiré des réflexions de Wilhelm Reich sur l'Orgone obéit aux lois de la propagation des données ; dans *The Dead Zone* (1983), premier film américain adapté de Stephen King, le héros joué par Christopher Walken devient lui-même média après qu'un accident l'a doué de voyance ; la trame sexuelle de *M. Butterfly* (1993), en recoupe une autre où tout n'est qu'espionnage et secrets diplomatiques, codes. Peu de cinéastes auront fait montre d'une telle exploration de tout ce qui relaie, délaie, délègue et supplémente. Cronenberg n'a pour autant jamais formulé de théorie des médias en tant que telle. Leur présence est même remarquablement discrète dans ses entretiens, plus abondants en lexique médical [1]. C'est que leur usage attendu – la communication – est écarté, au profit d'un regard strictement clinique sur les altérations du corps « médié » (plus que médiatisé : le corps lui-même devient média, au lieu de simplement passer par ces filtres). Là où d'autres cinéastes s'emparent des médias à travers les théorèmes de l'information (Jean-Luc Godard), les ruses de la manipulation (Brian de Palma) ou l'archéologie du grand spectacle (Hans-Jürgen Syberberg, Francis Ford Coppola), David Cronenberg propose une nosologie du sujet médiatique. Ce à quoi servent les médias lui importe peu ; il ne s'inquiète que des effets de leur greffe sur le tissu humain.

[1] Voir David Cronenberg. Entretiens avec Serge Grünberg, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.



« *Communication was the original sin.* » disait déjà, dans le premier court de Cronenberg, *Transfer* (1966), le psychanalyste accueillant son patient dans une clairière enneigée. Le transfert en question, dans ce film fauché parcourant une thérapie en quelques minutes, est bien sûr de type freudien ; son mécanisme – l’analysant reporte sur l’analyste des désirs et un savoir qu’il repousse – indique combien, pour Cronenberg, il n’y a pas d’échanges entre individus mais seulement des dénis entraînant autant de délégations. Peu de cinéastes nord-américains auront à ce point recouru à la psychanalyse. Certes, plusieurs des processus dont il fait sa pâte ont de longue date servi de manne à Hollywood, même si les figures qu’il en tire apparaissent plus outrées : récits du refoulement (*Naked Lunch*, *Spider*), des pulsions voraces (*Rabid*, 1977) ou souterraines (*A History of Violence*, 2005), du fétichisme (*Crash*) ou de la « toute-puissance de la pensée [2] » (*Scanners*), et empire du postulat psychosomatique (ou « psychoplasmique », dans les termes du médecin de *The Brood*, 1979). Le tardif *A Dangerous Method* raconte même la scène de l’arrivée de la « peste [3] » analytique en terre américaine. L’usage le plus neuf de Freud tient toutefois à son croisement avec McLuhan, au terme duquel les médias passent moins pour des outils de communication que pour des objets transférentiels. Le fétichisme cronenbergien porte sur des prothèses, jamais des corps ; c’est aux télévisions (*Videodrome*), aux machines à écrire (*Naked Lunch*) ou aux bistouris (*Dead Ringers*) que les personnages confient leur savoir sur eux-mêmes. Les médias ne sont alors en rien des opérateurs de liaison. Complémentant le sujet, ils le bouclent sur lui-même au lieu de le connecter. Aussi sont-ce paradoxalement des canaux à travers lesquels rien ne passe, et surtout pas des informations : des médias sans médiation.

Cronenberg aura comme radicalisé le célèbre aphorisme de McLuhan voulant que « *the medium is the message* ». L’universitaire canadien entendait par là que le contenu d’un média est toujours un média antérieur [4]. Pour le cinéaste, il n’y a tout simplement plus d’autre message que le média lui-même, à l’état pur parce qu’intransitif. Celui-ci n’est donc jamais un environnement ou une interface, un milieu [5]. Il n’est pas même séparé : chez Cronenberg, les instruments se possèdent moins qu’ils ne s’intègrent et s’intériorisent, abolissant la distinction de l’outil et de l’utilisateur (ainsi du revolver de Renn prenant la place de sa main dans *Videodrome*, en même temps que son ventre se transforme en magnétoscope). Le cinéaste n’a donc retenu qu’un versant des prophéties pop de McLuhan. Celui-ci s’intéressait autant aux redécoupages de l’appareil sensoriel induits par les médias qu’aux formes de communauté qu’ils autorisent. Il est courant de mettre au compte de son catholicisme de converti sa foi en une Pentecôte médiatique appelée à réunir en un seul village global une humanité que l’invention de Gutenberg avait soumise à la division [6]. Cronenberg ne le suit pas dans cette voie. *Videodrome* inverse la tribalité télévisuelle promise par McLuhan en un complot pour téléguider les cortex. Surtout, il dé-massifie la télévision en ne se concentrant que sur une chaîne confidentielle et des émissions pirates, coupant de la sorte l’analyse médiatique de toute réflexion sociale. Elle a pour seule échelle l’individu hybridé par ses médias, faisant corps avec eux au point de modifier son psychisme (les songes de *Naked Lunch*), sa perception (les sens

[2] Voir le cinquième chapitre du livre de Serge Grünberg, *David Cronenberg*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

[3] Cronenberg y met en scène l’anecdote dont Lacan disait qu’elle lui avait été rapportée par Jung mais qu’il a possiblement inventée de toute pièce, et selon laquelle Freud aurait déclaré, en regardant la foule venue l’accueillir sur le port, « ils ne savent pas que nous leur apportons la peste ».

[4] Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, trad. Jean Paré, Paris, Seuil, 1968 (édition canadienne 1964), p. 26.

[5] Sur ces distinctions, voir le chapitre « Addressing Media » dans le livre de W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p. 201-221.

[6] McLuhan avait entendu montrer dans *La Galaxie Gutenberg* (trad. Jean Paré, Paris, CNRS éditions, 1967, édition canadienne 1962) que l’imprimé avait configuré l’individualisme et le nationalisme, en favorisant une forme de subjectivité calquée sur son mode d’exposition linéaire et fragmentaire. À l’inverse, « La nouvelle cité magnétique mondiale sera statique et ‘iconique’ ou englobante. », avance-t-il dans *Pour comprendre les médias*, op. cit., p. 59, attribuant ailleurs à l’instantanéité électrique des vertus œcuméniques.

d'insecte de Seth Brundle dans *The Fly*) ou son anatomie (le dard de Marilyn Chambers dans *Rabid*, les tumeurs « psychoplasmiques » de la mère dans *The Brood*, et, bien souvent, la peau – les maladies épidermiques de *Crimes of the Future*, « *the New Flesh* » de *Videodrome* ou les brûlures d'Agatha dans *Maps to the Stars*, et plus généralement ce cuir si plastifié qui caractérise la texture de la chair chez Cronenberg, jusqu'à Robert Pattinson dans *Cosmopolis*).



Le cinéaste a en cela littéralisé et pathologisé les métaphores mcluhaniennes des médias comme prothèses et excroissances [7], devenues chez lui « tumeurs ». Mis dans la bouche de Brian O'Blivion à propos des effets du programme *Videodrome* sur son cerveau, ce terme vient moins de McLuhan que de Burroughs, qui prête aussi au savant sa définition de la télévision comme « *externalized section of the human nervous system* » [8]. Passionné de littérature médicale, l'écrivain toxicomane en a souvent aménagé les thèses sous des formes pour le moins hétérodoxes, sinon occultes. *The Naked Lunch* en a tiré ses étranges pages à propos du « Tissu Non Différencié » transcendait les différences entre les êtres et les choses et qui, greffable en tout endroit du corps, proliférerait de partout à la manière d'une métastase. Ce que le dermatologue de *Crimes of the Future* traduisait par l'idée de « *creative cancer* ». Un tel prisme explique le primat des médecins dans le personnel dramatique de Cronenberg, dès son roman de jeunesse *Roger Pagan, Gynecologist* [9]. Les quatre premiers films ont pour décor des cliniques et, dans les deux premiers, basés sur une stricte division entre images et voix-off, c'est aux docteurs dirigeant les institutions d'exposer le protocole auquel ils soumettent leurs patients. Les figures médicales se feront par la suite plus rares, aux notables exceptions du Dr Vaughan de *Crash*, des gynécologues charcutiers de *Dead Ringers* et de celui qu'incarne Cronenberg lui-même dans *The Fly*. Mais bien des personnages se réclameront d'un semblable principe expérimental, faisant de leurs propres corps (*Dead Zone*, *The Fly*, *Naked Lunch*) ou de celui des

[7] *Ibid.*, p. 61-67.

[8] Expression initialement utilisée par l'écrivain dans *The Job* pour décrire le magnétophone (d'après les entretiens du cinéaste avec Serge Grünberg, cf *supra*).

[9] On peut en consulter des extraits [ici](#).

autres (*The Brood*, *Eastern Promises*, *A Dangerous Method*) le sujet d'une étude prenant parfois la forme du supplice. D'abord matière, la clinique est devenue manière. Son empreinte se ressent jusque dans le style, qui en reproduit l'observation détachée et la passion pour l'asepsie. Cronenberg est un cinéaste aussi sage que propre. Lui dont la période d'activité se confond en grande partie avec un âge baroque d'Hollywood aura finalement été un des derniers adeptes du découpage classique, d'un cinéma à échelle humaine et lésinant sur l'emphase (d'où l'hommage appuyé de *Naked Lunch* au *Casablanca* de Michael Curtiz). Comme Burroughs, Cronenberg a vu dans la médecine à la fois une batterie de thèmes, l'idéal d'un style et une ambition intellectuelle. Elle enserme donc logiquement le motif médiatique. Cela explique aussi qu'elle se résume pour lui à deux branches, la chirurgie et la psychiatrie (la gynécologie n'étant jamais qu'une variété de la première [10]), c'est-à-dire en somme aux greffes et aux drogues.

Ces dernières sont à vrai dire absentes de la plupart des films, sinon à titre folklorique dans certains des derniers. Seul *Naked Lunch* explore systématiquement leurs effets, référence à Burroughs oblige [11]. Ce film fabulant les fantasmes qui auraient entouré l'écriture de *The Naked Lunch* à Tanger, lorsque l'auteur en exil semblait également sujet à l'exode psychique, en trip éternel, a tout de l'enquête sur ce que Paul B. Preciado appelle le sujet « pharmacopornographique », « sujet hormonal, électrochimique, médiatique [12] » façonné dans le troisième quart du siècle par des formes nouvelles de médication et une économie reposant sur la gestion de l'excitation. Sujet dont il est peu de meilleurs échantillons que Burroughs, toxicologue à la licence sexuelle notoire, dont les fameux Mugwumps allégorisent l'indissociabilité du sexe et du shoot. *Naked Lunch* ajoute à cette équation un troisième terme, les médias, en associant l'usage des substances au rapport érotique qu'entretient Bill Lee avec les machines à écrire. Que les médias fonctionnent comme des drogues, qu'ils entraînent une intoxication sensorielle redessinant la carte des surfaces excitables et anesthésiées, c'est ce qu'avaient déjà discrètement avancé McLuhan [13] et plus franchement affirmé Friedrich Kittler [14]. Aucun des deux ne s'était par contre risqué à en sonder l'impact sexuel, alors que Cronenberg a fait de ces prothèses la base de sa technopornographie. Lui qui confisque aux médias toute fonction de communication veut en même temps voir dans l'acte a priori le plus immédiat et le plus commun – le rapport sexuel – une expérience forcément médiatisée, parce qu'inséparable d'outils transitionnels : téléviseurs et magnéto-vagins de *Videodrome*, instruments chirurgicaux en forme de godemichés monstrueux dans *Dead Ringers*, véhicules motorisés mimant la pénétration dans *Crash*, machines à écrire transformées en insectes ou en anus dans *Naked Lunch*, « pods » d'eXistenZ (manettes visqueuses directement câblées aux corps des joueu.ses.rs) qui frétille de plaisir ou, plus classique, le fouet présidant aux ébats de Carl G. Jung et Sabina Spielrein dans *A Dangerous Method*. Dans ce régime charnel, les êtres ne se touchent que peu. La tactilité y est réservée à des médias si obscènes qu'ils permettent en retour de déssexualiser les corps ; d'où, finalement, une mise en scène des plus chastes, quelle que soit l'audace sexuelle. Il n'y a que les viols de *History of Violence* (dans les escaliers) et d'*Eastern Promises* (dans la maison close) pour faire l'économie d'appareils extérieurs, parce qu'ils transforment les victimes en outils. Autrement, la sexualité – l'activité sensorielle par excellence – apparaît nécessairement toxico-médiatique, vouée à la supplémentation. Et, comme les drogues, elle apparaît sans promesse. Formé dans les *sixties* et ayant fait ses armes dans un cinéma de genre alors vu comme niche contestataire, Cronenberg s'est peu laissé imprégner par la passion subversive qui l'entourait. Il est le dernier à croire que la sexualité et les drogues ouvrent les portes de l'émancipation. Son regard dépassionné ne voit

[10] Les jumeaux de *Dead Ringers* refusent de pratiquer des accouchements pour à la place opérer des femmes infertiles.

[11] Sur ce film et les liens de Cronenberg à Burroughs, voir mon article « L'œil écrit », *Trafic*, n° 94, été 2015, p. 76-87. Disponible ici.

[12] Paul B. Preciado, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, trad. par l'auteur, Paris, Grasset, 2008 (édition espagnole 2008), p. 143.

[13] En conférant aux médias une fonction narcotique, plongeant le sens dans un état de torpeur. Voir *Pour comprendre les médias*, op. cit., p. 63.

[14] Voir Friedrich Kittler, « Media and Drugs in Pynchon's Second World War », in *The Truth of the Technological World. Essays on the Genealogy of Presence*, trad. Erik Butler, Stanford, Stanford University Presse, 2013 (édition allemande 2013), p. 84-98.

dans la politique qu'une épidémiologie (particulièrement dans *Shivers*, dystopie sexuelle sur fond de pandémie de pulsions). Un cinéma détachant les médias de leur fonction informationnelle ne pouvait que se priver lui-même d'idéologie. Cinéma sans message, pour le dire sommairement : sans foi ni croix, sans combat. Rares sont les œuvres plus asociales.



L'humain, aussi, ne l'intéresse que pour autant qu'il est nié. On comprend que Jussi Parikka termine l'introduction de son *Insect Media* par une référence à *The Fly*, créditant Cronenberg d'avoir ébranlé l'anthropomorphisme de McLuhan en montrant que, loin d'intensifier des sens propres à l'espèce, les médias mélangent à notre *sensorium* des perceptions insectoïdes [15]. Au-delà des malheurs de Seth Brundle, qui se métamorphose après avoir mêlé à son code génétique celui d'une mouche lors d'une téléportation expérimentale, toute l'œuvre du cinéaste pourrait étayer les recherches du chercheur finlandais désireux de documenter l'origine non-humaine des technologies médiatiques. Si Cronenberg est lui-même peu soucieux d'entreprendre une telle archéologie, son cinéma n'a cessé de coupler les insectes aux médias, trouvant dans les premiers une métaphore de ce que deviennent les humains au contact des seconds. Vers et asticots viraux dans *Shivers*, Marilyn Chambers en mante religieuse dans *Rabid*, mouche immonde de *The Fly*, centipèdes et cafards dans *Naked Lunch*, hermaphroditisme de papillon dans *M. Butterfly*, vermine gobée par les PNJ d'*eXistenZ*, devenir-araignée de celui qui tisse sa toile de fantasmes dans *Spider*, jusqu'à l'ex-employé d'Eric Packer qui, dans *Cosmopolis*, se compare lui-même à un insecte. Sur les pas de Burroughs, l'œuvre a tout d'une réécriture à moitié parodique de Kafka, dans laquelle le cafard serait moins le signe d'un rabougrissement ontologique que d'une mue de l'humain. On est loin, bien loin des cyborgs chantés par Donna Haraway [16] : le « manifeste cafard » de Cronenberg n'annonce aucune bouture libératrice et se soucie peu de déconstruire les genres [17] ; il se contente d'inscrire le sujet dans la boucle des signaux érotiques, en faisant des médias le territoire d'un nouveau type d'instinct.

Que reste-il alors de McLuhan au cinéaste, passé ce goût commun pour les prothèses ? L'humanisme optimiste de l'inspirateur a tourné en schizophrénie virale, tandis que son catholicisme était remplacé par une démonologie des médias prompte à y voir l'instrument d'une possession [18]. Le regard médical de Cronenberg ne va pas sans un goût pour l'occultisme high-tech, une sorte de médiatisme magique dont les télépathes de *Scanners* représentent l'expression achevée. Ce rêve d'une communication sans contact ni canaux ne s'est exprimé qu'une autre fois dans l'œuvre, avec *Stereo*, dont le titre se référant à un dispositif technique a en même temps valeur de programme psychique. Dans une clinique, quelques cobayes passent par un protocole « *electromedical* » basé sur la chirurgie du cerveau, l'induction chimique et l'étude des réseaux propres aux « *organic computers* » (pour reprendre les termes du médecin entendu en voix-off), afin d'aboutir à un « *telepathic binding* » détruisant le soi envahi par les voix de tous. Cette espèce de « stéréosubjectivité » décrite par le premier long du cinéaste fournit déjà le modèle psychique des personnages ultérieurs, eux aussi

[15] Jussi Parikka, *Insect Media. An Archeology of Animals and Technology*, Minneapolis, the University of Minnesota Press, 2010, p. xxxv.

[16] Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, éd. Laurence Allard, Delphine Gardéy et Nathalie Magnan, Paris, Exils, 2007.

[17] On peut même soupçonner Cronenberg d'entretenir des conceptions assez peu neuves en matière de différence des genres. Voir à ce propos les remarques de Fredric Jameson sur la triade féminine de *Videodrome*, dans *La Totalité comme complot. Conspiracy et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 (édition américaine 1992), p. 59, en des termes qui valent pour l'ensemble de l'œuvre.

[18] Là encore sous l'influence de Burroughs, dont les diverses fantaisies incluaient aussi quelques croyances médiévales relatives aux forces maléfiques censées pouvoir disposer des individus.

surpeuplés par des spectres médiatiques. Et c'est par l'idéal télépathique qui la sous-tend que Cronenberg retrouve McLuhan, dont il a finalement gardé un rêve de communication – celui que le savant envisageait sous « la forme englobante de l'icône [19] » – en l'arrachant à son support matériel. Pour lui, l'histoire des médias ne semble avoir d'autre horizon que leur suppression, leur relève par une transmission instantanée (d'où le téléporteur inventé par Brundle dans *The Fly*). Le fantasme d'une communication immédiate vient ainsi répondre au spectacle de médias par lesquels ne passe rien. Là réside l'intérêt de ce cinéma. Car s'il n'apporte que peu à une histoire technique du social, il renseigne les chercheurs en media studies sur d'autres plans. Celui des rêveries spiritiques qui s'attachent encore à des machines dont le propre est de substantier les spectres en donnant corps à ce qui n'en a pas. Celui surtout de la *psychopathia medialis*, faisant de son œuvre une clinique du sujet supplémenté. C'est donc en tournant le dos à la fonction supposément première de ces outils qu'il en aura le mieux ausculté les effets.

[19] Marshall McLuhan, Pour comprendre les médias, op. cit., p. 30.



Images : Videodrome, At the Suicide of the Last Jew in the Last Cinema in the World / Videodrome / Dead Ringers, Crash / The Naked Lunch / The Naked Lunch.





# IMAGES INDOCILES (1)

DOSSIER DIRIGÉ PAR RAPHAËL SZÖLLÖSY  
ET BENJAMIN THOMAS

# INTRODUCTION

Un récent événement médiatique français, survenu au moment où commençait à s'estomper la torpeur estivale, dévoile la « réalité » de notre époque. Dans les derniers jours du mois d'août 2020, alors que le pays, comme de nombreux endroits de la planète, est tenu entre deux expériences de mise à distance par écrans interposés en raison d'une historique crise sanitaire, des vidéos d'un quartier de Grenoble circulent via les techniques de diffusion d'images les plus actuelles (*Snapchat* puis *Twitter*). Entre les barres des grands-ensembles qui ont remplacé les cités-jardins de Paul Mistral, des figures cagoulées apparemment armées devant une fresque ornée des visages du Che Guevara et d'El Chapo. Dès le 26 août, le préfet de l'Isère convoque les chaînes nationales d'information pour y affirmer son autorité après que les membres du Rassemblement pour y affirmer son autorité après que les membres du Rassemblement national se furent offusqués des événements sur les réseaux sociaux. Déjà, des jeunes habitants avaient pu le faire remarquer : « C'était un clip de rap, les armes étaient factices ».

écrit par Raphaël Szöllösy  
et Benjamin Thomas



Fig. 1 Compte Twitter de France 3 Alpes en date du 26 août 2020

C'est là que le cinéma s'en mêle, au propre comme au figuré. Le même jour, le ministère de l'Intérieur mobilise malgré tout deux cents agents et lance une intervention qui n'entraînera de fait aucune interpellation :

Mercredi, après l'ouverture d'une enquête pour « association de malfaiteur » par le parquet de Grenoble, lorsque le préfet a débarqué sous lourde escorte, « il y avait une animation de la mairie avec un petit ring de boxe, des tapis de judo », raconte un jeune. « Et le soir, c'était ciné en plein air : 200 policiers, huit camions de CRS d'un côté du trottoir et de l'autre, des dizaines de familles installées, tranquilles. Un journaliste qui parlait d'un "quartier extrêmement dangereux, on parle d'armes de guerre" et derrière, il y a des gosses qui courent et qui mangent du pop-corn... [1].

[1] Maïté Darnault, « A Grenoble, la police sur le terrain de la com », *Libération.fr*, le 27 août 2020. URL : [https://www.liberation.fr/france/2020/08/27/a-grenoble-la-police-sur-le-terrain-de-la-com\\_1797945/](https://www.liberation.fr/france/2020/08/27/a-grenoble-la-police-sur-le-terrain-de-la-com_1797945/).

Le 31 août, effectivement, un adolescent dénommé Corbak Hood publie son morceau « Chicagre » sur *YouTube*. Imprégné de l'imaginaire du banditisme qui s'invite régulièrement au sein des images en mouvement au moins depuis Louis Feuillade, le clip, non sans avoir au préalable intégré à son montage les multiples séquences télévisuelles inquiètes des jours précédents, se conclut par l'affirmation de sa posture de fiction en un carton aussi fragile qu'implacable. Grâce à celui-ci, *la vérité du faux* (celle qui atteste de son propre jeu, comme celle relative à la faute d'orthographe : « Seul les friandises sont vraies ») met en lumière *la fausseté de ce qui se prétend vrai* (celle de la légitimité des corps représentant la loi) et qui pourtant engendre des conséquences bien réelles : une mise en examen du jeune rappeur comme une rhétorique gouvernementale apte à nourrir les projets législatifs qui surviendront quelques mois plus tard, où il sera question d'interdire le droit à produire des images d'un acte impliquant la police (voir les débats autour de l'article 24 de la loi dite de « sécurité globale »). Démontrer le caractère faussaire d'un certain usage de la réalité, telle serait l'une des nombreuses modalités envisageables d'une *indocilité* des images.

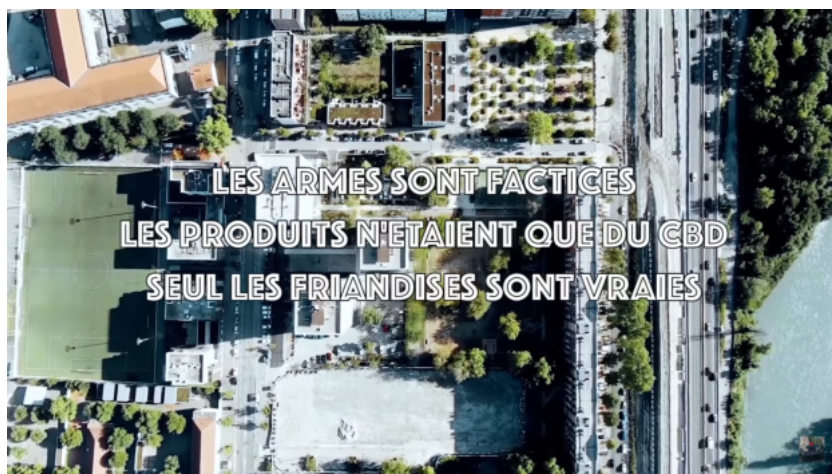


Fig. 2 Corbak Hood, *Chicagre*, 2020

Nos temps contemporains se caractérisent par le flux, le flot, le débordement, voire le déluge de données audiovisuelles qui prétendent dire le tout du monde, sur le seul mode du visible bien défini (dans tous les sens du terme, y compris optique), afin que nous n'ayons plus à l'imaginer – ce qui, cela va de soi, nous égarerait. Gilles Deleuze notait déjà au milieu des années 1980 que le monde s'était mis à faire du cinéma, un cinéma quelconque, et que cela s'appelait la télévision [2]. Plus proche de nous, Gérard Wajcman relève que cette ère du « Tout visible » réduit strictement le *vrai* et le *réel* au *visualisable* [3]. Avec Jacques Rancière, on prendra cependant soin de garder en tête que, si les images médiatiques prolifèrent, forment un flot, elles n'ont pas pour autant crevé leurs digues : elles font bien, comme tout récit, l'objet d'un tri et d'un agencement [4]. Ces images, « les médias dominants [...] prennent bien soin de les sélectionner. Ils en éliminent tout ce qui pourrait excéder la simple signification redondante de leur illustration [5]. »

Une certaine conception des images, dominante, s'appuie sur des velléités totalisantes, exhaustives, visant à combler les yeux et les esprits d'une « impression de complétude et de continuité [6]. » On pourrait alors arguer qu'elles relèvent de l'« imagerie [7] » ou des « industries de la visibilité [8] » plus que de la catégorie de l'image. Contrairement à celle-ci, ces visibilitées ne laissent en effet rien à désirer. Bien loin de déréaliser le monde, elles travaillent à nous ramener toujours à une réalité *exclusive*, ne ménageant plus aucune place à l'imaginaire, à ses ouvertures, ses inquiétudes, sa

[2] Gilles Deleuze, « Lettre à Serge Daney. Optimisme, pessimisme et voyage », dans *Pourparlers*. 1972-1990, Paris, Minuit, 2003, p. 97-112.

[3] Gérard Wajcman, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.

[4] C'est ce que postule fort justement Dork Zabunyan dans un essai récent. D. Zabunyan, *Fictions de Trump*, Cherbourg, Le Point du jour, 2020.

[5] Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 106.

[6] Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre*, Lagrasse, Verdier, 2012.

[7] Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

[8] Marie-José Mondzain, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007.

démensure [9]. Puisqu'il n'y a néanmoins qu'un mot – qui dit bien que tout est question de distribution, d'actualisation des puissances contenues dans le visible –, disons que ces images-ci, se débarrassant de toute trace d'altérité, de toute fragilité, incomplétude, hors-champ, sont pleinement et immédiatement *assimilables* par quiconque les regarde. Elles ne suscitent aucune *rencontre*, et donc aucun vacillement ou écart, aucune déprise ou rupture, par quoi le monde et ses conventions se donnent à penser, peuvent être interrogés [10].

Stéphane Vial a raison, au fond, de s'en prendre au discours sur le prétendu remplacement de la réalité par les écrans, lorsqu'il dit que les écrans ne sont que l'un des *accès* au réel dont nous disposons, un parmi d'autres, ni plus ni moins. Mais, ce faisant, il présente les écrans contemporains comme les outils de saisie d'un réel docile, toujours déjà à notre portée, à notre convenance, sans surprise... Ainsi, l'altérité elle-même s'en trouve toujours à notre mesure, voire réifiée : l'image écranique aujourd'hui ne prive pas du rapport à l'autre, soutient-il, puisque « autrui est potentiellement toujours là, dans ma poche, à portée de main [11] ». Certes. Mais ce n'est pas forcément une bonne nouvelle... Le travail de Jean Baudrillard [12] invite à penser que les mots que l'on met sur le monde et les images que l'on en fait sont non seulement voués à être sans extériorité, mais qu'ils n'offrent qu'un éventail de modélisations préétablies que, par soumission, par routine, par démission, par fatalité, nous avons fini par accepter comme le sol exigu sur lequel prendraient appui nos existences. Les images des chaînes d'information en continu en offrent en effet un bon exemple. Tout « événement » quel qu'il soit, n'y trouvera pour apparaître qu'un éventail de formes très restreint : le micro-trottoir, le plan de coupe répété à l'envi [13], le reporter devant le « lieu de l'événement » auquel il n'a pas accès, engraisant d'hypothèses déguisées en faits le maigre matériau qu'un attaché de presse aura bien voulu lui livrer... Mais la philosophie de Baudrillard paraît mettre en cause absolument tout système de symbolisation sans considérer les « lieux » où ces systèmes apprennent « l'humilité » et, ce faisant, s'ébrèchent, s'ouvrent, se souviennent, en fait, que c'est un rapport à l'autre et au monde qu'ils servent [14]. Deleuze et Guattari, ou encore Lyotard, qui font pourtant état d'une tyrannie de l'assujettissement par des systèmes de signes, pensent au contraire des reconfigurations par des espaces de symbolisation et d'expressivité partagés (des œuvres comme blocs de percepts et d'affects, du figural...) [15].

Cette croyance en une résistance possible *de* l'image, peut être ravivée au contact de la pensée de Bernard Stiegler. Celui-ci évoque certes une « perte d'individuation à l'âge hyperindustriel [16] » et décrit une situation marquée, selon ses termes, par une forme de *misère symbolique*. Mais ce constat doit selon lui inviter à s'atteler à la tâche de la pensée et à persister à « revisiter le rôle de l'esprit » face au stade hyperindustriel de la société de consommation, asservissant « aussi bien la création artistique que la recherche et l'enseignement supérieurs, aux impératifs du développement et des marchés [17] ». En dépit de quoi le « mal-être » global ne cessera de ronger le désir possiblement partagé de fonder une communauté autre que celle que tentent d'organiser les idéologues de la rentabilité. Cela voudrait dire ici : ne pas abandonner l'image aux fabricants de spectacles, la penser à l'aune de la « pharmacologie » (terme issu du grec *pharmakôn*) permettant de penser tout objet technique comme étant à la fois potentiellement et poison et remède [18]. Si l'on envisage l'image comme *pharmakôn*, alors la modalité dominante de l'image ne serait pas un bouleversement ontologique de celle-ci, mais bien un usage parmi d'autres possibles (parmi d'autres *en puissance*).

On pense alors à Georges Didi-Huberman réfléchissant à partir de Pier Paolo Pasolini à la possibilité d'une pratique qui différerait de

[9] Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, Paris, Gallimard, 2004.

[10] Stéphanie Katz, *L'Ecran, de l'icône au virtuel – La résistance de l'infigurable*, Paris, Harmattan, 2004.

[11] Stéphane Vial, *L'Être et l'écran. Comment le numérique change la perception*, Paris, PUF, 2013, p. 221.

[12] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1985.

[13] Voir Patrick Boucheron et Mathieu Riboulet, *Prendre dates*, Lagrasse, Verdier, 2015.

[14] C'est ce que répète au fond Jean Louis Schefer au fil de ses ouvrages. Voir par exemple *Pour un traité des corps imaginaires*, Paris, POL, 2014.

[15] Et que dire de Pierre Bergounioux qui, venant d'un monde paysan où ne pas avoir les mots, c'est subir le monde, ne pas pouvoir s'en décoller, raconte, lui, une salutaire conquête du langage, de la désignation (*Le Premier mot*, Paris, Gallimard ; *Un peu de bleu dans le paysage*, Lagrasse, Verdier, 2001).

[16] Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, Flammarion, 2013, p. 11.

[17] Bernard Stiegler, *La Technique et le temps*, 3, *Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, 2001, p. 19.

[18] Bernard Stiegler, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, Paris, Flammarion, 2010.

celle qui domine les images : face à l'aveuglement suscité par les projecteurs, l'intensité lumineuse des lucioles [19]. Pasolini, à la fin de sa vie, était convaincu que ces images-lucioles avaient disparu, mais il n'en est rien, soutient Didi-Huberman : elles sont là, mais, masquées par la lumière crue et éblouissante des scialytiques, elles requièrent pour être vues un peu plus que d'exister. Elles demandent à leur spectateur potentiel une disposition, une disponibilité du regard. Voir ces images, c'est dans bien des cas, eu égard au fait qu'elles n'ont pas la force du nombre, un travail à deux : c'est le regard qui fait de cette image une image-luciole, mais c'est aussi, concomitamment, l'image qui travaille à muer ainsi, parfois même involontairement.

Un régime d'image prééminent est donc ici diagnostiqué, on en entrevoit les modalités. Mais, si les « images médiatiques » de la télévision, d'Internet, semblent être les lieux de son affirmation, un examen critique de l'« imagéité » dominante doit se garder du travers qui consisterait à en faire le propre d'un médium (et ainsi de faire de tout film le lieu d'une résistance pour la simple raison qu'il est cinématographique...). La circulation d'une forme de spectaculaire et de ses stratégies, du cinéma vers la télévision et inversement, invite déjà à être prudent en la matière. Jacques Rancière [20] ou Hans Belting [21], chacun à sa façon, réaffirment la nécessité impérieuse de dissocier, jusqu'à un certain point, image et médium. Stéphanie Katz, pour sa part, propose de penser l'histoire des images au-delà des questions de médiums et d'époques, en suivant une ligne de faille entre une conception « monoface » de l'image (rien n'existe pour l'image en dehors d'elle) et une conception « biface » de l'image [22] (selon laquelle, de mille manières, l'image renvoie toujours à de l'invisible, à quelque chose qui la dépasse, se conçoit comme une région du monde, non son empire, l'invisible en étant une autre).

Ainsi, force est de constater qu'on trouvera *aussi bien* au cinéma, à la télévision, sur Internet ou encore dans le jeu vidéo, des images relevant du « tout visible » que des stratégies par lesquelles d'autres images peuvent s'y opposer, s'en démarquer, s'en déprendre. Ce qui nous ramène au rappeur grenoblois : tandis qu'il n'était pas encore figure dans ses images, il a été traité comme un fait avéré, *en fait* déjà filtré par le cliché et transformé en « contenu » pour des usages de l'image qui prétendent rendre compte exhaustivement du réel, adhérant jusqu'à sa prétendue temporalité même (le « temps réel »). Quand, en un clip destiné à la diffusion internautique – canal dont on dit un peu vite qu'il ne contribue qu'à notre submersion au point de paralyser la réflexion et le recul –, les propres images du rappeur ont émergé, elles ont retrouvé les puissances critiques du faux, de la reconfiguration assumée du réel, du point de vue, et ont acquis la qualité politique du caillou dans la chaussure du cuistre panoptique prétendument objectif. Ainsi les images résistantes ne connaissent-elles pas de frontières médiales. De même, elles ne s'inféodent pas à un genre ou à une catégorie ; il faut vraiment se soucier uniquement de ce que pourraient dire les œuvres socialement, et non de ce qu'elles laissent imaginer du monde, par des formes narratives ou non, pour penser par exemple que seuls des films « d'art et essai » ou d'« auteur » seraient les lieux d'invention d'images résistantes, ou, au contraire, par réaction, pour s'imposer de ne les chercher que dans des films « populaires ». Les lucioles n'ont pas de fil à la patte, et se soucient aussi peu de la « distinction » que des recommandations faites au « peuple » de suivre l'inclination qu'on lui prête : sa prétendue préférence pour les productions « de masse » (comme si dans ce cas, tout autant que dans l'autre, ce n'était pas les prévisions du commerce qui tentaient de conditionner ce choix...). Les images résistantes existent au mépris de ces découpages et déterminations, qu'elles ne reconnaissent pas (et qui ne permettent pas de les voir).

Si c'est néanmoins le cinéma qui intéresse principalement les articles réunis ici, on se sera donc approché des films sans ignorer

[19] Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

[20] Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op. cit.

[21] Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

[22] Stéphanie Katz, *L'Ecran, de l'icône au virtuel – La résistance de l'infigurable*, op. cit.

qu'ils n'ont pas le monopole d'une « capacité de divergence formelle [23] », d'inventions esthétiques et narratives susceptibles d'enrichir la puissance critique de nos regards face aux angoisses des temps contemporains. Et point seulement contemporains, du reste, car repartir des tourments actuels du visible, c'est se remémorer des temps plus lointains, où, déjà, l'ordonnement du visible pouvait être perçu comme posant problème [24]. Au cœur de l'Occident, dans un contexte contemporain (Camille Bui, Simon Daniellou, Raphaël Szöllösy) ou un peu plus loin de notre présent immédiat (Raphaël Jaudon, Jacques Demange, Frédéric Dallaire), au sein d'autres aires culturelles (Suzanne Beth, Romain Lefebvre), il s'agit de revenir sur quelques propositions, hétéroclites donc, répondant à différentes expressions d'un pouvoir ayant pour velléité d'annexer le visible, ou d'en barrer l'accès, mais toutes soucieuses de libérer les puissances critiques des images, fragiles autant que salutaires. Et puis, avec Agnès Varda, et sa pratique du cinéma mais aussi de l'installation (Thibaut Honoré), ou encore les GIF novels (Estelle Dalleu), l'on fera une place à ces autres médiums dans lesquels les images trouvent tout autant à faire passer dans le sensible leur charge d'indocilité.

[23] Pierre Damien Huyghe, *Le Cinéma Avant-Après*, De l'incidence éditeur, 2012, p. 221.

[24] Walter Benjamin ne mettait-il pas déjà au jour l'ordonnement de l'hétéroclite, l'arasement de l'expérience, opérés par la mise en page des quotidiens ? Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1940), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 334.

# S'EN SORTIR SANS SORTIR

## L'IMAGE DANS TAXI TÉHÉRAN ET CEMETERY OF SPLENDOR

Un contexte de réalisation particulier semble autoriser à réunir deux films sortis sur les écrans en 2015 : *Taxi Téhéran* de Jafar Panahi et *Cemetery of splendour* d'Apichatpong Weerasethakul. Pourtant, dira-t-on, il existe un écart au niveau des cultures et des situations politiques respectives : peu de rapport entre le régime iranien, sorte de théocratie constitutionnelle dominée par la figure du Guide suprême, et le régime thaïlandais, où la monarchie et l'armée se donnent la main. Mais, par-delà les multiples nuances et contrastes qu'un travail historico-culturel ne manquerait pas de soulever, il restait possible de constater à cette période un accroissement de la répression commun aux deux pays. Si l'élection en 2013 d'Hassan Rohani pouvait laisser présager quelque amélioration, et avait amené des éclaircies dans les relations internationales de la République islamique, elle s'était soldée par une aggravation des atteintes faites aux droits de l'homme sur le territoire. Suite au coup d'État de 2014, la Thaïlande, passée sous le pouvoir d'une junte militaire, avait quant à elle connu une nouvelle vague de restriction des libertés [1]. Ces contextes respectifs, déterminant les conditions dans lesquelles nos deux cinéastes exercent leur art, les font se rencontrer autour d'un problème commun.

écrit par **Romain Lefebvre**

[1] Les situations ne se sont d'ailleurs pas adoucies depuis 2015. Sur la situation récente en Iran, on pourra se référer au [rapport 2019 d'Amnesty International](#). La Thaïlande a pour sa part connu récemment une [nouvelle vague de répression suite à des manifestations en partie déclenchées par le démantèlement d'un parti politique \(le Future Forward Party\)](#).

La simple existence de *Taxi Téhéran*, sans doute, constitue un acte de résistance puisque, comme on le sait, Panahi est depuis 2010 sous le coup d'une interdiction de tourner. Toutefois, en dehors des arrêts judiciaires, la situation de Weerasethakul ne semble pas bien meilleure, *Cemetery of splendour* n'ayant pas été soumis au comité de censure thaïlandais, et valant pour le réalisateur comme une forme d'adieu à son pays [2]. Cependant, c'est par-delà même ces éléments personnels, par-delà les peines et la censure encourues par les auteurs et les œuvres, que nous nous proposons ici de voir en quoi les images de ces films, dans la manière dont elles s'organisent et se composent, peuvent déranger un pouvoir. Il nous semble en effet que chaque film, par les diverses propositions esthétiques et réflexions qu'il contient, invite à penser l'opposition politique en termes de conflits entre différents régimes d'images, qui renvoient en dernier lieu à des enjeux subjectifs et imaginaires. Chaque œuvre s'offre en outre assez spontanément comme support de symbolisation puisqu'elle intègre une dimension réflexive, quasi-pédagogique. Ce texte aimerait ainsi, par l'écriture, poursuivre un travail de formation du regard amorcé par les films eux-mêmes.

[2] Weerasethakul s'est depuis exilé, et son prochain film, *Memoria*, a été tourné en Colombie, et en anglais. Il a pu exprimer dans des entretiens la pression induite par la situation politique de son pays : « It feels like living there [in Thailand], it is more and more difficult for me to express things, and to see friends being detained, being put in jail—almost like [I'm] waiting for my turn. But at the same time, I didn't know that, in working with this fear, if I want to really make a movie—maybe not a movie, but any expression, an interview, or whatever—I have to censor myself. », Nicolas Rapold, « Cannes interview : Apichatpong Weerasethakul », Film comment, mis en ligne le 1er juin 2015.



### Le rapport stratégique du pouvoir au visible

Rappelons rapidement le dispositif de *Taxi Téhéran*. Après deux œuvres tournées en intérieur (*Ceci n'est pas un film*, *Closed curtains*), Panahi a trouvé une nouvelle astuce pour contourner l'interdiction de tourner : investir un intérieur mobile en endossant la casquette de chauffeur de taxi. *Taxi Téhéran* est un long trajet dans Téhéran filmé grâce à trois caméras placées dans le véhicule [3], suivi avec une impression de temps réel, et au cours duquel se succèdent différents passagers. Si certains passagers apparaissent comme des inconnus, d'autres sont des connaissances, plus ou moins lointaines, du réalisateur-conducteur, ainsi d'un vendeur de DVD pirates ou d'une avocate. Pendant la moitié du parcours, Panahi est également accompagné de sa petite nièce, Hana. C'est autour de ce personnage que se déploient une série d'épisodes à teneur pédagogique, puisque les échanges entre l'oncle et la nièce s'organisent rapidement autour d'un court-métrage que son institutrice lui a demandé de réaliser. Hana, à la recherche d'un sujet, demande à son oncle de la conseiller, mais aussi d'éclaircir certains points liés à la censure, car la maîtresse a pris soin d'énoncer la série de règles à respecter pour qu'un film soit

[3] Par impératif de discrétion, Panahi a choisi des caméras Black Magic de petite taille, qu'il pouvait cacher dans une boîte à mouchoirs. Voir [le dossier de presse du film](#).

diffusable en Iran : pas de contact entre hommes et femmes, pas de noirceur, pas de cravate pour les personnages positifs, etc. La petite fille avoue être plongée dans la confusion, placée devant une injonction contradictoire par un discours qui, d'un côté, dit qu'il ne faut montrer que la réalité, et, de l'autre, impose un respect de règles qui conduisent à escamoter une partie de la réalité. Elle n'arrive pas, comme elle le dit à son oncle, à comprendre « ce qu'il faut montrer ou pas, ce qui est censé être réel ou pas » [4].

Cette tension se manifeste lors d'une séquence où Hana, à l'affût du moindre événement qui pourrait servir son projet, filme, à travers la fenêtre du taxi et à l'aide d'un appareil photo numérique, de jeunes mariés montant dans leur voiture après la cérémonie. Moment de vie heureux et tout à fait « diffusable » jusqu'à ce qu'un jeune garçon, portant sur le dos quelques sacs remplis d'objets glanés dans des poubelles, s'introduise dans le champ et ramasse un billet que le marié avait laissé tomber par mégarde. Cette manifestation impromptue de la misère sociale condamne bien sûr ce matériel au rebut, et suscite donc la détresse chez l'apprentie cinéaste qui appellera le jeune garçon pour le supplier d'aller rendre l'argent, entrevoyant la possibilité de réaliser un film sur l'abnégation. L'épisode montre ainsi de manière assez limpide que la condition de la diffusion d'images est en Iran la négation du réel, et que les règles de censure transforment les cinéastes en falsificateurs.

[4] La difficulté éprouvée par Hana renvoie à une impression plus large de perte de réalité liée à l'existence sous des régimes autoritaires tentant de substituer au réel leurs imaginaires. Panahi et Weerasethakul expriment tous les deux cette impression. Voir un entretien de Panahi donné à l'occasion de la sortie de *Closed curtains* : « When I was writing the script, I wasn't feeling good at all. I was quite depressed, and that's why I went to the villa on the sea coast. When I was there, I was feeling better, but it was still in the back of my mind. I had difficulty sometimes distinguishing between what was real and what was not, and that seeped into the movie. (...) This is the world that they have created for me. I feel sometimes I'm the prisoner of my own thoughts. », Vadim Rizov, « "In prison I had some peace of mind" : Jafar Panahi on *Closed curtains* », *Filmmaker magazine*, mis en ligne le 9 juillet 2014. Pour Weerasethakul : « So I make this film that, I hope, expresses these feelings of not being in reality—in a state of not knowing what state one's in, whether you are asleep or awake. And at the same time, you really want to know, you want to wake up. », Nicolas Rapold, *art. cit*



Les discussions entre l'oncle et la nièce, ainsi que cette scène, revêtent évidemment pour le spectateur étranger une dimension didactique, et elles indiquent ce à partir de quoi la démarche de Panahi prend son sens et sa force, à savoir le rapport des régimes autoritaires au visible. Le fond discernable à travers le cas de *Taxi Téhéran* apparaît sur ce point généralisable, et également valable pour le film de Weerasethakul et nombre d'autres tournés dans des conditions analogues. Hana se demande encore « ce qui est réel ou pas », mais tout ceci rappelle qu'un pouvoir autoritaire n'a justement, vis-à-vis du visible, pas d'autre ambition que de s'en assurer le

monopole, afin de faire en sorte que la question ne se pose plus, en faisant coïncider toutes les images avec sa conception du monde. Dans l'idéal, la censure est un moyen de faire des images, dans une logique circulaire, à la fois les effets et les agents d'une intériorisation, chez des sujets pour qui la réalité ne se distinguerait plus de la réalité telle que le pouvoir la désire. Ce type de rapport stratégique, comme l'a longuement analysé Marie-José Mondzain [5], tend alors à faire du visible un lieu d'homogénéisation et de fusion, selon une logique d'inclusion et d'exclusion : comme la censure exclut certains éléments du réel, celui qui ne voit pas dans les images ce que le pouvoir désire montrer encourt son exclusion de la communauté. Ce dont il est au fond question ici, c'est d'un certain « régime d'imagéité [6] » du pouvoir, qui articule le visible comme lieu d'évidence, soutenu par des dispositifs discursifs ou des constructions dogmatiques surdéterminantes, à un invisible où se trouve rejeté dans l'inexistence (le déni, l'ignorance ou la suppression physique) tout ce qui contrevient à une fiction dominante. Le rapport du pouvoir au visible contient ces deux aspects : faire du visible le lieu d'exercice constant d'une police du regard, et ne montrer ou ne parler que pour produire de l'aveuglement ou de la surdité, la partie mise en évidence par le pouvoir devant passer pour le tout.

On retrouve ces deux aspects dans *Taxi Téhéran* et *Cemetery of splendour*, qui vont mettre à mal ce régime d'imagéité. Mais il faut encore préciser la situation que l'on trouve dans les deux films qui, légèrement plus atypique, déterminent les contre-stratégies des cinéastes. Classiquement, face à un régime qui repose sur le triple pouvoir de montrer, de cacher et de dire, le geste critique consiste à montrer ce qui ne se montre pas, à dire ce qui ne se dit pas, à mettre au jour les mécanismes du pouvoir, autrement dit à faire réapparaître tout un pan de la réalité. Une partie de la démarche de Panahi correspond d'ailleurs à ce schéma. Mais les deux films nous présentent une situation qui suppose de le repenser, puisque le pouvoir y est à chaque fois désigné non pas comme ce qui se cache et ce sur quoi la lumière doit être faite, mais comme ce qui opère en plein jour. C'est ce que déclare l'avocate que Panahi embarque dans son taxi : « Ils font en sorte qu'on sache qu'ils nous surveillent. *Leurs tactiques sont évidentes*. Ils te créent un casier politique. Tu deviens un agent du Mossad, de la CIA, du MI5. Ensuite ils ajoutent une affaire de mœurs. *Ils font de ta vie une prison, tu es sorti, mais le monde extérieur n'est plus qu'une grande prison*. Ils font de tes meilleurs amis tes pires ennemis ».

On rencontre une configuration très proche, qui articule l'évidence de l'action du pouvoir et la transformation du monde extérieur, dans *Cemetery of splendour*. Le film de Weerasethakul se déroule autour d'une ancienne école, reconverte en hôpital, qui accueille des soldats atteints d'une mystérieuse maladie du sommeil. Il s'organise tout particulièrement autour de trois personnages : Jenjira, personnage récurrent du cinéaste thaïlandais, Keng, une médium qui utilise ses talents pour communiquer avec les soldats endormis, et Itt, un soldat dont Jenjira s'occupe et avec lequel, lors de ses réveils, elle nouera des relations quasi-filiales. Les figures des soldats endormis remplissent dans le film une fonction qui se comprend au mieux lorsqu'on les relie aux propos tenus par une voix *off* dans la séquence finale du film, présentant, sur un mode poétique, la Thaïlande comme un lieu où « un mur de brique s'étend jusqu'au ciel pour dévorer le soleil ». Ceci suppose donc une inversion, qui résulte de l'omniprésence du pouvoir et de sa propagande : le soleil étant masqué, ceux qui veillent vivent en réalité dans une nuit permanente. *A priori*, dire que le monde extérieur est une prison, ou que le jour est transformé en nuit, revient à dire que le pouvoir a su effectuer la transformation complète de la réalité en s'accaparant le visible. Mais le fait que le pouvoir mène ses projets secrets « à la vue de tous », comme le déclare Itt (à propos d'une pelleuse préparant l'installation

[5] Au fil de nombre de ses textes, Marie-José Mondzain analyse (à partir d'une pensée de l'image formée au contact d'un corpus de textes chrétiens, mais visant à extraire des schèmes structuraux, tel celui du visible et de l'invisible) les rapports de l'image aux notions de communauté, de croyance, de regard, de pouvoir, ainsi que d'autres également présentes ici. Nous nous contenterons d'indiquer *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, pp. 24-27, p. 105, p. 246-247. Et *Homo spectator*, Montrouge, Bayard, 2013, pp. 181-183, p. 253.

[6] Voir Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, pp. 11-26. Rancière décrit un régime d'imagéité comme « un régime de relations entre des éléments et des fonctions ». Les éléments en questions peuvent être du visible et de l'invisible, du visible ou du dicible, l'avant et l'après, le tout et la partie ; ils appartiennent à une image et leur mise en relation est le fruit d'opérations poétiques au sens large. Décrire un régime d'imagéité, c'est donc décrire des opérations de mise en relation ayant des effets spécifiques. Puisque nous nous référons également à Mondzain, il semble utile de faire quelques précisions, notamment autour des sens différents que revêtent le terme d'invisible chez l'un et l'autre. L'image chez Rancière se caractérise, pour le dire autrement, par une organisation et une composition d'éléments, forme relativement close. Ainsi le rapport entre visible et invisible peut renvoyer à une opération de cadrage, à un jeu du champ et du hors-champ ; et le rapport du visible et du dicible renvoie à un double cadrage sonore et visuel. Or le rapport à l'invisible chez Mondzain peut également renvoyer à du hors-champ, mais ce hors-champ n'est pas celui d'une découpe pratiquée dans une surface, c'est celui des discours institutionnels qui déterminent un regard et auxquels l'image est par nature ouverte. Cependant, s'il existe différentes manières de concevoir l'invisible, il nous semble qu'il n'y a pas lieu de chercher à établir une distinction théorique trop rigide et que l'on peut s'accommoder de cette polysémie qui entre dans l'expérience que nous faisons des images, qui n'excluent aucun invisible. Aussi mobiliserons-nous différents « invisibles ». Pour finir, prenons garde à ne pas réduire la perspective de Rancière, dont une partie de la réflexion consiste à identifier des régimes de discursivité et d'intelligibilité, des dispositifs de visibilité qui entourent les images. Il nous semble donc que ces deux pensées, qui se rejoignent ailleurs, peuvent se conjuguer utilement.

d'un réseau de câblage), change considérablement la donne, puisque cela crée une situation insolite où, d'une part, les sujets ont pleinement conscience de l'action exercée par le pouvoir sans que cela n'en empêche les effets et où, d'autre part, il n'y a plus d'invisible à révéler puisqu'il n'y a plus de secret dissimulé. Contrairement à une configuration à partir de laquelle opère la critique classique, où certains termes - le visible et l'invisible, le savoir et l'ignorance, l'intérieur et l'extérieur - peuvent être opposés binairement et donner lieu à un jeu de renversement, celle-ci ouvre à une sorte de flottement généralisé.

On peut exprimer comme suit les questions que ces conditions ont suscitées chez les cinéastes : comment s'en sortir sans sortir, alors que le dehors est déjà dedans, alors qu'un pays entier est une prison et que le jour est devenu la nuit ? Quel usage du regard serait encore capable de déjouer l'emprise du pouvoir sur le visible ?

À travers les figures symptomatiques des soldats endormis, la réponse donnée par Weerasethakul apparaît paradoxale et semble prendre acte d'une forme d'impuissance ; les termes dans lesquels on peut l'énoncer contrarient en tout cas fortement le schéma critique, puisqu'elle consiste non pas à ouvrir les yeux mais à les fermer, et à chercher l'issue non pas à l'extérieur, mais en creusant plus profondément à l'intérieur. Mais cette réponse est donnée aux moyens du cinéma, où fermer les yeux, retourner l'aveuglement extérieur en vision intérieure, est encore une affaire d'image.



## Le jour du pouvoir et la lumière intérieure

L'image, dans chaque film mais à chaque fois de manière différente, apparaît comme un *pharmakôn*, aussi bien poison que remède. C'est ce qu'illustre une séquence centrale de *Cemetery of splendour* montrant Jenjira et Itt devant un écran, et où le cinéma apparaît d'un côté comme le lieu d'une mauvaise hypnose, qui a pour effet l'intériorisation d'images de divertissement ou de propagande, et d'un autre côté comme le lieu qui, dégagant un espace de sommeil et de rêve, permet aux êtres de s'échapper à l'intérieur d'eux-mêmes [7]. La séquence en question place les personnages face à ce qui semble être la bande-annonce d'un film fantastique caractérisé par une débauche d'effets. Les spectateurs, lorsque la salle se rallume, se lèvent comme un seul homme et demeurent immobiles, mesmétrisés par ce spectacle. Mais le cadrage, dès le départ, avait introduit une dimension critique et une forme d'ambivalence, puisque l'espace de la salle se trouvait divisé en deux : en haut, la moitié inférieure de l'écran où défilent les images, et en bas les fauteuils et les nuques des spectateurs. Le film apparaissait dans le même temps en surplomb et mutilé, et l'emprise qu'il pouvait avoir sur les spectateurs dans le film, condition d'une hypnose efficace, était en tout cas déjouée en ce qui concerne les spectateurs du film de Weerasethakul, dont les images saisissent d'une autre manière.

Itt ressort de cette séance de cinéma endormi, ce qui suffit à suggérer que le retour de la lumière n'a pas l'effet logiquement

[7] Nous reprenons ici certaines déclarations de Weerasethakul autour des images et de l'hypnose : « Je fais le lien entre l'hypnose et la Thaïlande, un pays où la propagande est très importante. J'ai reçu une éducation particulière, on m'a fait croire des choses. En ce sens, j'ai été hypnotisé, notamment par rapport à l'histoire de mon pays. Donc, c'est quelque chose de négatif... Sauf que l'hypnose, vous avez raison, c'est aussi le cinéma. Peut-être que le cinéma nous venge des mauvaises hypnoses... », dans Olivier Joyard, « Entretien avec Apichatpong Weerasethakul, chaman de l'image », *Numéro*, mis en ligne le 15 septembre 2015.

escompté. Mais surtout, entre le plan des spectateurs debout et celui qui nous donne à voir la sortie de la salle de cinéma, s'insère une série d'images nous ramenant à l'hôpital où dorment les soldats, ou nous montrant les rues de la ville de Khon Khaen où s'aperçoivent notamment des sans-abris assoupis. Ce choix permet à Weerasethakul d'étendre ce qui se joue dans la salle de cinéma à l'ensemble des lieux, suggérant que le sommeil des soldats n'est pas sans rapport avec l'état des spectateurs et des Thaïlandais en général, vivant dans la nuit du pouvoir. Mais la séquence est aussi l'occasion d'un singulier déploiement de la lumière, par quoi s'opère le glissement d'une hypnose à une autre : si l'hypnose du pouvoir provoque l'endormissement ou la fixité des êtres, elle ouvre elle-même la possibilité d'une résistance. Pour le dire autrement, la projection des images du pouvoir, qui saisit les êtres de l'extérieur, donne lieu à une forme de rétro-action de l'intérieur sur l'extérieur. *Cemetery of splendour* manifeste ceci à l'aide de lampes qui sont reliées aux militaires endormis dans le but, nous dit-on, d'améliorer la qualité de leur sommeil. Cependant, ces lampes produisent des fluctuations chromatiques qui semblent manifester cette qualité plutôt que l'influencer, et l'impression domine que les assoupis sont les producteurs de lumière, actifs au sein même de leur passivité. Face à l'hypnose du pouvoir, il existe, à la fois comme sa conséquence et sa résolution, une énergie des endormis que Weerasethakul conçoit comme moyen d'une guérison et qu'il s'emploie à diffuser dans son film [8].



Suivant immédiatement celui des spectateurs debout dans la salle de cinéma, un plan cadre, sur le plafond de l'hôpital, les pales d'un ventilateur tournant à grande vitesse, le raccord permettant de lier la léthargie des spectateurs non plus à l'écran de cinéma mais à ce mouvement où se réfléchissent et varient lentement les lumières des lampes situées en hors-champ. Ce plan des pales est un véritable pivot dans la séquence puisqu'il permet de saisir, de manière quasi-littérale, l'opération de ventilation de la couleur dans la suite de la séquence, tout en nous faisant comprendre son origine et sa valeur. La valeur des lumières colorées se comprend ainsi grâce au montage d'éléments auquel a recouru Weerasethakul, l'intelligibilité émergeant par exemple des rapports et de la circulation entre les différents lieux (le cinéma, l'hôpital, les rues) ou des statuts des personnages (les militaires endormis, les Thaïlandais anonymes), mais il n'en reste pas moins que la lumière vaut avant tout comme énergie sensible. Si le cinéma peut se faire contre-pouvoir, c'est parce qu'il endort, qu'il mène en dehors de la clarté de la conscience ; la réponse ne vient pas du jour, mais bien d'une lumière émanant de la nuit même, témoignant d'un pouvoir dormant [9]. Contre le jour aveuglant du pouvoir, l'invention de Weerasethakul consiste à instaurer une relation

[8] On peut lire dans un entretien accompagnant le DVD du film (édité par Pyramide Vidéo) : « À une certaine époque, j'ai lu beaucoup d'articles sur le cerveau et les sciences cognitives. Un producteur du Massachusetts Institute of Technology a manipulé des neurones pour faire revivre certains souvenirs au moyen de faisceaux lumineux. À l'en croire, ses découvertes contredisent la théorie de Descartes selon laquelle le corps et l'esprit sont deux entités distinctes. Cette hypothèse rejoint mon idée que la méditation n'est rien de plus qu'un processus biologique. On peut toujours s'introduire dans le sommeil ou la mémoire de quelqu'un. Si j'étais médecin, je tenterais de guérir les maladies du sommeil par des interférences au niveau cellulaire. Les lumières dans ce film reflètent plus ou moins cette idée. Elles ne sont pas là seulement pour les soldats, mais aussi pour le spectateur. » Nous évoquerons plus loin une séance de méditation présente dans le film. Notons que ces idées envisageant une guérison par l'effet de la lumière sur les corps va de pair avec l'accent mis sur le sensible, contre un privilège donné au savoir ou aux idées. La distance vis-à-vis d'une théorie dualiste du corps et de l'esprit va de pair avec l'éclatement du schéma critique classique, et permet de situer le politique au niveau sensible.

[9] « I feel very attracted to uniforms, sexual attraction : uniform, power. Since *Tropical Malady* and other art projects I sometimes feature soldiers as a symbol of power and this attraction. It's a push and pull, because I hate this power ; what I don't like is that the military is always playing in politics, but for this film it's about that, it's about the power and the power that is put to sleep. The dormancy of power. At the same time, there's another one : underneath. », Daniel Kasman, « A shared memory : Talking to Apichatpong Weerasethakul about "Cemetery of splendour" », *Mubi*, mis en ligne le 26 mai 2015.

singulière entre de l'invisible et du visible, en traduisant les rêves ou l'activité intérieure des soldats sous la forme de variations plastiques et temporelles, en dehors de tout rapport trop étroitement symbolique.

### Du fixe à l'ambigu : circulation d'image

L'on ne voit pas de salle ou d'écran de cinéma dans *Taxi Téhéran* mais, comme nous l'avons vu, il y est notamment question d'un film à tourner. Si *Cemetery of splendour* renvoie l'image d'une Thaïlande comme une énorme salle de cinéma programmée par le pouvoir, *Taxi Téhéran* montre plutôt pour sa part l'omniprésence de l'image, sous divers aspects, dans la vie des Iraniens. Cette omniprésence, accrue par la démocratisation et la diversité des outils de production (téléphone portable, appareil photo, tablette), si elle peut permettre l'insinuation d'une surveillance politique dans le quotidien, est aussi ce qui permet de faire éclater l'uniformité d'un régime dominant. La distance vis-à-vis d'un régime qui prétendrait à une omnivisibilité se ressent fortement à travers de multiples effets de caches, notre champ de vision étant limité au champ des caméras présentes dans l'habitacle (par exemple, les premiers passagers sont maintenus hors-champ un moment après leur entrée). Cependant, il s'agit peut-être tout autant, en montant bout à bout les images de caméras avec les images d'un téléphone ou d'un appareil photo, de produire une couverture continue des événements. La variété des dispositifs de filmage, le système de relais qu'il autorise, accroît bien sûr le terrain du visible. Mais c'est dans cette visibilité accrue que le film, tout en mimant un état de la réalité iranienne, trouve sa dimension critique et trouve une issue intérieure. Là où le pouvoir désire produire de la visibilité pour arriver à de l'homogénéité, Panahi joue de l'image comme d'une instance problématique propre à introduire, dans une société que la confrontation aux règles du pouvoir a imprégnée d'un souci des apparences, de l'ouverture et de la confusion. De manière générale, *Taxi Téhéran* propose à son spectateur un jeu autour de l'ambiguïté généralisée du visible.



Le film joue en effet d'abord avec ses spectateurs, conduits du début à la fin à s'interroger sur le statut de ce qu'ils voient. Les contraintes fortes qui pèsent sur le dispositif, la composition du récit, ainsi que l'inclusion d'images issues de médiums variés sont des éléments qui invitent spontanément à attribuer au film une dimension documentaire. Mais une série de touches rendent rapidement problématique cette hypothèse, en déboîtant les niveaux de croyance-incroyance [10]. Dès son entrée, le premier passager jette un œil vers la caméra, et il doutera que Panahi est bien le chauffeur de taxi qu'il prétend être. Il lui lance ainsi, avant de quitter le véhicule, qu'il s'est démasqué plusieurs fois. Si cette remarque, d'un côté, met à mal l'évidence ou la transparence du dispositif de Panahi, elle le renforce d'un autre côté puisqu'elle suggère que l'homme n'est pas un acteur. Le troisième passager, pourtant, minera cette déduction puisque, après avoir confié à Panahi qu'il l'a reconnu, il lui demandera si les deux passagers précédents étaient bien des acteurs. Ainsi les niveaux

[10] La présence de personnages dupes et non-dupes dans un récit est, comme l'avait déjà remarqué Christian Metz une manière efficace de démultiplier les étages de croyance. Voir « Structures de croyance », *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1993, pp. 98-101.

se déplacent à nouveau : l'homme que nous pensions authentique était peut-être après tout un acteur, ce que nous croyions réel tenait peut-être de la fiction ; mais faudra-t-il croire, alors, que ce nouvel intervenant est une personne authentique ? Panahi, qui répond inmanquablement aux observations de ses passagers par un sourire placide, nous laisse dans cet entre-deux, dupes et non-dupes, puisque tout ce qui porte le soupçon sur son projet s'exempte par là même de ce soupçon [11]. L'ambiguïté concernant le statut des personnes visibles à l'image signale l'ambiguïté de l'image du film elle-même, et doit être rapportée à tout le domaine du visible iranien, où l'image est toujours susceptible d'être mise en scène et ne trouve sa valeur de véridicité qu'en fonction d'un dispositif externe ou d'une parole elle-même douteuse. Une séquence de *Taxi Téhéran* produit un fort effet de réel, par sa brusquerie, par la nature de la situation et par l'introduction d'un second dispositif de filmage. Panahi embarque un couple dont l'homme apparemment mourant demande qu'on enregistre, à l'aide d'un téléphone portable, ses dernières volontés.

[11] Notons que là aussi notre positionnement face aux images est relatif aussi bien aux images elles-mêmes, à ce que nous voyons et entendons, qu'au manque d'indications paratextuelles, c'est-à-dire à un invisible à situer en dehors du film. On reconnaît, dans l'un des figurants du film, l'un des hommes qui aide le mari blessé à sortir du taxi, un acteur qui apparaissait déjà dans *Closed curtains*. Simplement, il faut l'avoir vu, et s'en souvenir...



Dans cette situation tragique, les images du téléphone sont donc convoquées pour leur valeur de preuve, l'usage d'un dispositif généralement utilisé pour saisir des événements sur le vif participe de cette valeur. Mais toute l'immédiateté de ce moment sera doublement problématisée. D'abord sur le mode déjà abordé précédemment, puisque le vendeur de DVD piratés qui a suivi la scène à côté de Panahi soupçonne que tout cela est mis en scène. Ensuite parce que la femme, peu après, appelle Panahi pour lui demander si elle peut récupérer la vidéo rapidement, au cas où, alors même que son mari est tiré d'affaire... Cette insistance très pragmatique pousse à reconsidérer la scène que nous avons vue, où une femme témoignait par la force des pleurs son attachement pour un mari, laissant supposer que la femme tient moins à son mari qu'à ses biens. A-t-on affaire à une femme prévoyante ou bien à une femme qui, ayant une telle vidéo en sa possession, cherchera à se débarrasser de son mari ? Cette image qui devait avoir valeur de preuve, et témoignait d'un attachement profond, ne pourrait-elle pas finir par être utilisée comme pièce à conviction dans une intrigue plus large dont elle ne laisserait rien paraître ?

Une telle interprétation pourrait sembler exagérée, si cela n'évoquait ces autres images dont il sera question lors d'une conversation entre Panahi et son avocate : les fausses images-preuves que sont les aveux filmés que le pouvoir iranien tente d'extorquer à ses sujets. La femme ne pourrait être qu'un sujet qui manipule les apparences et se sert du crédit fait aux images pour aller contre une situation injuste légalement instituée (la discrimination faite aux femmes dans les droits de succession), figure complémentaire d'un pouvoir qui s'en sert de son côté pour perpétrer des injustices. Les images ne valent jamais simplement, dans de tels cas, pour ce

qu'elles montrent de manière intrinsèque, mais il s'agit d'en faire un usage précis, de les faire intervenir dans un dispositif stratégique afin d'en retirer une forme de bénéfice ou d'utilité. C'est sur ce dernier point, plus encore que sur l'ambiguïté assumée, qu'il faut distinguer la démarche de Panahi. À la logique du bénéfice, de l'utilité ou de l'opérativité, Panahi oppose celle du ludisme, au sein de laquelle l'ambiguïté peut s'apprécier comme telle et prendre une dimension critique.

Ce ludisme, qui fait de l'expérience du doute une expérience formatrice et plaisante à la fois, n'est cependant pas sans sa part de gravité, et il faut bien l'interpréter comme une manière pour le réalisateur, en travaillant le positionnement du spectateur à travers des choix d'organisation de sa fiction et des images qui la composent, de s'opposer radicalement à une logique de pouvoir. On peut établir cette opposition à partir d'une séquence où Panahi retrouve un ancien voisin qui souhaite lui montrer les images de vidéosurveillance d'un cambriolage dont il a été victime. Cette séquence se caractérise par une entorse au dispositif du film qui avait toujours inclus les images issues des autres moyens d'enregistrement dans son montage : la vidéo, cette fois, reste hors-champ, nous ne voyons que les personnages la regarder et en discuter.



La raison de ce choix semble indiquée par la discussion, où il est question de racketteurs dont les images avaient circulé et qui avaient par la suite été exécutés par un pouvoir désireux de marquer le coup. Ce contexte où la mise en visibilité d'un criminel sert à son identification par le pouvoir et l'expose à une peine disproportionnée donne son sens à ce parti pris d'invisibilité. Parti pris doublement affirmé lorsque nous apprenons que le voleur apparaissant sur la vidéo, que le voisin a identifié plus tard, est également le serveur qui a amené des boissons à Panahi et à son voisin - ceux-ci étant garés à proximité d'un café où la petite nièce de Panahi, le temps de l'échange entre adultes, a été conduite. Or le visage de ce serveur-voleur ne sera jamais apparu dans le champ de la caméra, et Panahi lui-même ne l'aura pas vu. Notre chauffeur adresse d'ailleurs à ce propos une plainte à son ami, disant qu'il aurait pu lui révéler plus tôt l'identité du cambrioleur, car il aurait aimé voir « à quoi ressemble un voleur », ce à quoi le voisin répond qu'il ressemble « à toi, à moi, à tous les gens autour de nous », réponse évidemment propre à dénouer les opérations de police du regard, c'est-à-dire la relation entre visibilité et identification sous laquelle le pouvoir conçoit l'usage des images. Le dernier tour sera donné lorsque la nièce de Panahi, regagnant la voiture, déclarera que celui qui les a servis était très sympathique et ajoutera, lorsque son oncle, décidément curieux, demandera à quoi il ressemblait, qu'il était comme tout le monde.

Le régime d'image, ici, conteste celui du pouvoir en rejetant hors-champ la visibilité qui devrait accuser la différence, et en ne plaçant dans le champ que celui qui n'a pas vu, en ne nous donnant à entendre, de la part de ceux qui ont vu, qu'une parole indéterminante. Un tout autre rapport du visible et de l'invisible est construit, au sein duquel les uns (spectateurs, inclus) ne se sont pas opposés aux

autres (objets du regard, exclus), mais où les uns et les autres se ressemblent (voleur et victime, regardant et regardé). Par la place de chacun dans l'image, se redessinent les rapports qui unissent les membres d'une communauté. La fonction de l'image, chez Panahi, par des choix de cadres, d'actes et de paroles, est en somme d'introduire un écart dans la totalité, un jeu entre l'être et l'apparence, à rebours de toute approche désirant faire du visible le lieu d'une certitude à partir de laquelle il deviendrait utilisable. C'est la manière spécifique dont le taxi de Panahi, dans une situation bloquée, trouve l'issue intérieure : pour échapper au visible qui fixe et tranche il circule d'une image, qui le double et le creuse, à une autre.

## Du visible à l'invisible : exercices du regard

*Taxi Téhéran* et *Cemetery of splendour*, quoique l'un vise l'expérience critique du doute et l'autre l'énergie sensible de la lumière, peuvent se rapprocher dans une même contestation de l'unicité du visible par un régime d'image qui travaille l'ouverture du visible à l'invisible. La croyance, encore forte de nos jours en Thaïlande, à un monde des esprits doublant le monde matériel, supposant un découpage de la réalité en couches et une division du regard entre le présent et l'absent, constitue un ressort primordial de cette opération chez Weerasethakul, et semble particulièrement intéressante pour le cinéma : le jeu du visible et de l'invisible est un point de friction possible entre les croyances religieuses, politiques et artistiques [12].

Le personnage de Keng, médium doué de la capacité de voir l'invisible, en l'espèce les rêves des soldats endormis, est idéal pour évoquer la dialectique du visible et de l'invisible. Mais si cette part d'invisible devient pour elle visible, nous n'y accédons pour notre part qu'à travers les descriptions orales qu'elle en donne, l'image visuelle se trouvant ainsi doublée par l'image verbale. Certains pourtant aimeraient intégrer les dons de Keng à une logique d'utilité : la médium aurait été approchée par le FBI et la CIA, des Thaïlandais la consultent pour obtenir les numéros du loto, la femme d'un soldat souhaiterait saisir l'opportunité de fouiller les rêves de son mari pour savoir qui est sa maîtresse. Les images de Weerasethakul s'opposent également à ce type de logique. Ainsi, après que la femme jalouse lui a demandé l'identité de la maîtresse, Keng ne voit-elle que la vie antérieure du soldat, et les récits de rêves sont généralement faits de détails, d'une richesse descriptive impropre à l'usage [13].

La démarche de Weerasethakul, redisons-le, ne vise pas à faire venir une part d'invisible au jour, mais bien à susciter un regard qui s'exerce les yeux fermés. C'est ce qui unit la performance médiumnique de Keng, l'action des lampes colorées, et une séance de méditation à laquelle se livre le personnel de l'hôpital. Si, lorsque les êtres sont plongés dans le sommeil, les lumières manifestant les rêves permettent un traitement rétro-actif par l'effet des lumières sur les corps, la méditation suppose quant à elle de fermer volontairement les yeux mais produit un effet équivalent de remplacement du jour du pouvoir par une vision intérieure d'où émane une lumière antidote. En effet, l'exercice proposé par le professeur consiste à se projeter imaginairement jusqu'aux étoiles pour ramener leur énergie et leur lumière en soi. Nous avons ainsi deux exercices de luminothérapie supposant un usage du regard qui excède les conditions et les limites du visible posées par le pouvoir, et permettant aux sujets de trouver l'issue en eux.

[12] Voir par exemple ces propos de Weerasethakul : « I wanted to accentuate the nature of cinema that is illusion, but at the same time, there are also layers in life, how we choose to see, or not. Or how belief can really affect how we see. I'm sure when people look at the empty space and talk about this pink stone, I'm sure some people would try to imagine something there, or some bed with crocodile feet, something like that. Also at the same time, it reflects this belief in animist culture in Thailand : that we are living not only in the regular plane but also the spiritual plane. For me, I don't believe in that, but the observation of this belief makes the culture very interesting—these layers of the indivisible. », Nicolas Rapold, *art. cit.*

[13] On ne peut s'empêcher devant *Cemetery of splendour* et la place qu'y occupe le sommeil et les rêves de penser au livre de Jonathan Crary *24/7, le capitalisme à l'assaut du sommeil*, Paris, La Découverte, 2014. Le sommeil et le rêve y sont à la fois décrits comme menacés d'exploitation, et comme des possibilités d'expériences sensibles et communes qui échappent à la logique utilitaire du capitalisme : « En dépit des dégradations qu'il subit, le sommeil correspond à la réapparition d'une attente, d'une pause dans nos vies. Il affirme la nécessité d'un ajournement et d'une reprise ou d'un recommencement différé de la chose qui a été ajournée, quelle qu'elle soit. Le sommeil est une rémission, une relaxe hors de la "continuité constante" des liens qui nous enserrant à l'état éveillé. Le sommeil implique évidemment de se désengager périodiquement des réseaux et des appareils qui nous entourent pour nous plonger dans un état d'inactivité et d'inutilité. C'est une forme de temps qui nous mène ailleurs que vers les choses que nous possédons ou dont nous sommes censés avoir besoin. »



On pourrait alors dire qu'au fond, guérir c'est faire un certain usage de son regard. Soit la pédagogie de la vision du film. Lorsque le professeur de méditation demande aux membres du personnel de fermer les yeux, et poursuit en les invitant à s'imaginer à quoi ils ressemblent, Weerasethakul filme les visages, nous rendant visible cela même qu'ils sont supposés s'imaginer. Or ce plan crée une sensation étrange, puisque ce que nous voyons ne peut pas correspondre à ce que voient ces personnages dont les yeux sont fermés. Ce rapport simple entre la parole du professeur et le cadre visuel, loin de produire une redondance, nous fait ressentir l'existence d'un écart, accuse l'impossibilité d'approcher la vision intérieure des personnages à travers la simple visibilité de leurs visages. Les paupières closes sont moins une invitation à pénétrer le crâne des personnages qu'à creuser en nous-mêmes. L'image du film, se dit-on alors, doit se trouver quelque part entre les deux, entre l'extérieur de l'écran et l'intérieur de notre regard.



Une autre séquence de *Cemetery of splendour*, réunissant les trois personnages principaux, et où Keng entreprend une séance médiumnique avec Itt, qui s'est subitement endormi près des berges du lac de Khon Kaen, complètera nos réflexions. La séance commence classiquement par une description orale, mais Keng, au grand étonnement de Jenjira, lui propose de voir « par son corps ». Un transfert s'effectue alors, Keng faisant passer l'esprit d'Itt en elle, et emmenant Jenjira en ballade, pour visiter un palais rêvé dont elle lui décrit l'aspect. La séquence se bâtit ainsi sur le dédoublement du regard, le spectateur devant voir conjointement le corps de Keng et l'esprit de Itt, les espaces réels de la forêt traversée par les personnages, et les espaces oniriques décrits oralement et suggérés spatialement au travers des gestes et des postures (Itt touche le plafond censé être bas, Jenjira lève les jambes pour passer un seuil). Mais cette séquence se raffine encore au moment où Itt aperçoit, dans l'une des pièces du palais, un miroir. Jenjira, à sa suite, lui demande alors s'il peut voir son reflet. Comme ce n'est d'abord pas le cas Itt lui demande de se déplacer, pour qu'enfin, en fonction des orientations spatiales, son image y apparaisse. S'il était question lors de la séance de méditation de produire une image de soi à l'intérieur, il est question ici de produire une image de l'autre, qui se trouve derrière soi, mais sans se retourner, *sans usage direct des yeux et dans un dispositif de réflexion lui-même invisible*. C'est bien pour ça qu'on peut considérer que nous avons affaire à un moment de pédagogie de la vision où un enjeu se cristallise

Comment serait-il possible pour Itt de voir Jenjira dans ce miroir ? En réalité, ni ce qui est vu ni le support d'apparition (le médium), n'ont besoin d'être du domaine du visible puisqu'il s'agit d'accéder à une vision intérieure, une sorte d'arrière-regard. Pour que l'image de l'autre apparaisse, il suffit d'avoir la capacité de former son image à l'intérieur de moi, il suffit que je pense l'image comme un excès de

l'intérieur sur l'extérieur. La seule manière pour Itt, personnage, comme pour nous, spectateurs, de voir Jenjira de face est de projeter son image sur la surface d'un écran invisible, qu'il s'agisse de celui que j'ai en moi ou de celui qui se trouve face à moi. C'est de faire de l'image autre chose qu'un simple domaine du visible, mais le lieu de coexistence et d'échanges de couches a priori exclusives. C'est ainsi que ne pas voir triple (Keng, le miroir, Jenjira de face) est voir triple (Itt, le miroir et le reflet de Jenjira).

*Cemetery of splendour* et *Taxi Téhéran* invitent ainsi à un exercice du regard qui engage une réflexion sur ce qu'est une image. L'image, loin d'être confinée au champ du visible, apparaît dans ces exemples comme une réalité matérielle et immatérielle, imaginaire ou spirituelle, introduisant des écarts dans le tissu du réel [14]. Que le médium soit un appareil technique, un écran, ou un être organique comme Keng, l'image correspond à un entre-deux producteur de circulation et d'incertitude. L'exercice du doute si prégnant chez Panahi n'est d'ailleurs pas moins présent chez Weerasethakul. Si le système formel de ce dernier s'ancre dans une spiritualité religieuse, il ne vise et ne suppose aucune adhésion à des dogmes de croyance, et la valorisation du rêve ou de l'intérieur ne saurait en aucun cas être interprétée comme un appel à la superstition (que les deux cinéastes condamnent en tant que sous-bassement des systèmes politiques de leurs pays [15]). La visite du palais onirique surprend notamment parce qu'il est très difficile de trouver où passent les frontières. Il n'y a au niveau du jeu d'acteur qu'un ensemble fluide entre le moment où Keng est elle-même et celui où elle devient Itt, et entre les moments où elle décrit à Jenjira le palais, la conduisant dans l'espace du rêve, et ceux où les deux femmes discutent du territoire bien réel qu'elles arpentent (par exemple des orchidées placées sur les arbres par un club du troisième âge dont Jenjira fait partie). Loin d'être poussé à une croyance absolue, le spectateur se demande si les personnages eux-mêmes croient à ce qu'ils font ou agissent par jeu, et quand commence ou finit le passage d'un état ou d'un lieu à un autre. L'enjeu de ce régime d'image, excluant la visibilité obligatoire, est d'apprendre à se faufiler avec agilité dans les couches des apparences, entre différents niveaux de réalité et de conscience, sans en absolutiser aucun aux dépens des autres. De pouvoir y croire ou se dire qu'il n'y a rien, que nous sommes au cinéma.

Le changement de régime d'image opéré par Panahi et Weerasethakul suppose et se repère tout à la fois par un changement de régime de croyance (de l'absolu au doute), d'identification (de la fixité à la variabilité des êtres) et de signification (de l'univocité à la plurivocité ; du symbole au sensible [16]). En tant qu'il se caractérise par une place faite à la liberté du regard, sa valeur dépasse les frontières. Mais il ne s'exprime pourtant pas en dehors de conditions et de formes spécifiques et précises. Que retrouver la vue soit peut-être d'abord retrouver une part d'invisible ne se conçoit qu'en rapport à l'expérience d'un visible verrouillé, d'une réalité à laquelle un pouvoir œuvre à retirer toute sa complexité. On ne peut comprendre autrement qu'en rapport aux contextes qui pèsent sur chaque film la distance prise par les cinéastes vis-à-vis de toute conception de la vision comme d'une opération stable et productrice de certitude. Ni évidence, ni moyen de conquête, l'image est ici avant tout le lieu d'exercice du regard.

Par leurs fins respectives, ces films nous indiquent qu'ils se réalisent dans la conscience de la précarité du voir. *Taxi Téhéran*, après le vol de la caméra dans le taxi laissé sans surveillance, se termine sur un écran noir : la disparition de l'image. *Cemetery of splendour* se conclut par un gros plan saisissant de Jenjira les yeux grands ouverts, sans que nous soyons capables de décider si cela signifie que le personnage voit la réalité ou est au contraire enfermé dans un rêve. Qu'il s'agisse dans un cas du matériel de production et

[14] Nos exemples mènent à une conception proche de celle énoncée par Hans Belting, pour qui l'image n'existe qu'au sein d'une configuration triangulaire comprenant le médium, le corps et l'image. Cela signifie que l'image n'acquiert son existence que des deux autres termes mais qu'elle leur est irréductible et peut se penser dans une forme d'autonomie relative. Précisons encore que le terme de "medium" chez lui ne comprend pas seulement les différents dispositifs représentationnels supportant des images visuelles (toiles, écrans, etc.) : le corps humain est un médium premier, à travers son apparence extérieure mais aussi comme écran mental (Belting ne confine donc pas les images à l'extérieur). Ces conceptions et leur base anthropologique le distinguent de Rancière. Voir Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

[15] Voir sur ce point : « "People believe in it, and it drives the way they view life. [Belief in] karma makes people submissive ; that's how the country is run." For Weerasethakul, this issue is no longer simply aesthetic : after the 2014 military coup, it's one of political urgency. Pointing out that "the army has its own fortune teller", he sounds less than happy at the state of affairs : "The country is run by superstition." », Andrew Pulver, « Apichatpong Weerasethakul : "my country is run by superstition" », *The guardian*, mis en ligne le 12 avril 2016. La superstition apparaît dans le film de Panahi à travers les personnages de deux femmes persuadées que leur vie dépend de leur capacité à aller relâcher des poissons dans une fontaine : ces figures superstitieuses symbolisent sans doute un aspect de la société iranienne et sont à considérer en rapport au doute que le film travaille.

[16] Nous nous sommes centrés ici sur les éléments qui permettaient de saisir le plus directement le problème de l'image dans les films, et dans celui de Weerasethakul. Cependant, puisque la résistance de l'image devient aussi chez lui fonction d'un travail sensible, il aurait été intéressant également d'analyser en complément les compositions et la plastique des plans et la perception qu'elle induit. Contentons-nous de renvoyer à un texte de Lucie Garçon qui entame un tel travail, publié sur *Débordements* lors de la sortie du film : [Bonjour](#).

dans l'autre du regard ne doit pas tromper : il s'agit à chaque fois de poser sur la vision le signe paradoxal d'une impossibilité.

Nous avons déjà dit que *Cemetery of splendour*, à travers la figure des soldats endormis et immobiles, était marqué par une impuissance liée à l'omniprésence du pouvoir. Cette immobilité peut trouver un équivalent dans la mobilité du taxi de Panahi, livré à la rencontre passagère et à divers aléas qui le détournent sans cesse, comme si, sans but et sans sortie, il ne lui restait qu'à explorer une zone intérieure et ses occupants. Chaque récit se constitue à partir d'un fond d'impossible, symptôme d'une situation politique bloquée, et le noue au problème de la vision. C'est pourquoi toute réponse donnée quant à ce problème, toute construction esthétique et son corollaire théorique, valent aussi comme enjeux politiques : la possibilité d'une image hors de la logique du pouvoir contient la possibilité d'une existence commune.

Sur ce point, il faut noter que le désir de dégager du possible à partir du fond d'impossible a amené nos deux cinéastes à adopter une tonalité proche. Chacun fait de ses personnages des êtres plus complexes qu'ils n'y paraissent et les dote de capacités, fussent-elles négatives, mais, surtout, tisse entre eux des relations empreintes d'humour et de bienveillance. Cela est flagrant entre Jenjira et Itt, mais également entre Panahi et sa nièce ou son avocate, qui quitte le taxi en disant que, dans leur situation, tout ce qu'ils peuvent faire est de ne pas s'en faire. Alors que le pouvoir projette partout la méfiance et la crainte, voilà un dernier parti pris qui permet de définir les images de ces films, jusque dans leur douceur, comme des images indociles.



# COMMENT PARLER DE LA PÉRIPHÉRIE ?

L'ART DU DISSENSUS CONTRE  
LE REGARD POLICIER



écrit par **Camille Bui**

## **Prendre position**

À rebours de l'imagerie médiatique dominante, l'art documentaire travaille à donner forme à un autre « partage du sensible » selon les termes désormais tant cités de Jacques Rancière. Si à l'échelle de la production sonore et visuelle globale cet art occupe une position minoritaire, à l'intérieur du milieu intellectuel où ces objets circulent essentiellement, le désir d'explorer des régimes de visibilité alternatifs est largement partagé.

En abordant l'écriture de ce texte dont le projet est d'étudier l'énonciation de périphéries urbaines chez l'artiste Till Roeskens, j'éprouvais une sorte de découragement ou, du moins, une inquiétude. Quel besoin d'un énième texte venant redire la force dissensuelle des images de l'art, à l'intérieur d'une petite communauté déjà sensible à leurs formes et acquise à leur cause ? N'est-il pas plus urgent de participer à faire résonner ces voix au-delà du cercle restreint des « amis » que nous sommes ? Et, au fond, ces images résistantes ont-elles besoin de nos discours pour accomplir leur humble projet ?

L'inquiétude ressentie au moment d'écrire – attablée loin des espaces dont mon texte a la prétention de parler – se dissout en partie en franchissant, devant mon ordinateur, la frontière symbolique qui sépare art cinématographique et journalisme télévisuel, en particulier lorsqu'il s'agit de représenter les quartiers populaires. Ces deux types de production audiovisuelle sont le plus souvent analysés séparément dans le champ académique, selon des problématiques et des approches distinctes – sociologique ou esthétique, pour le dire vite. Pourtant, la mise en regard de l'indocilité raréfiée des images de l'art et du flux des reportages télé a un effet saisissant. Tout contre le spectacle hallucinatoire et pourtant ordinaire du journal de BFMTV ou des émissions du type *Pièces à conviction* (France 3), *Enquête exclusive* (M6), *Enquête d'action* (W9), *90' enquête* (TMC), l'importance politique de redire la force d'images autres s'impose.

Au fond, écrire ici sur quelques images indociles « n'a pour rôle, quelles que soient les techniques mises en œuvre, que de dire enfin ce qui était articulé silencieusement là-bas » [1], pour reprendre les termes par lesquels Michel Foucault qualifie tout travail de commentaire. Cette démarche naît d'un espoir ténu mais lancinant : celui d'accroître la sensibilité à des formes de pensée alternatives mais aussi, en examinant attentivement ces tactiques esthétiques, celui de faire circuler leur force politique dans d'autres objets et d'autres situations vécues. Dans le processus de politisation que nous vivons actuellement, toutes les micro-forces critiques et inventives sont bonnes à prendre.

[1] Foucault Michel, *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971, p. 19.

Mais comment les initiatives indisciplinées peuvent-elles parvenir à se rassembler, autrement que sous la forme de la sympathie réciproque ou de la juxtaposition sans *montage* ? C'est à cette difficulté que se heurtaient frontalement les mouvements sociaux français – en particulier Nuit Debout, au printemps 2016 – il y a encore quelques années. Plus récemment, les Gilets jaunes, le mouvement de contestation contre la réforme des retraites, le renouveau des luttes féministes et antiracistes sont parvenus en certaines occasions à faire mieux converger des voix fragmentées, par-delà le clivage entre centre et périphéries, urbaines et rurales. Comment et à quel niveau le travail de lecture des images, qui cherche à rendre compte de la manière dont certaines formes nous affectent, peut-il prendre part à un mouvement de convergence des sensibilités et des revendications ?

Pour réfléchir à cette question, il m'apparaît que le travail d'un artiste inquiet comme Till Roeskens permet de dessiner des ouvertures. Je souhaite aborder deux de ses œuvres documentaires – un moyen-métrage : *Un Archipel* (prod. Khiasma, 2012) co-réalisé avec Marie Bouts et une performance filmée : *Plan de situation #7. Consolat-Mirabeau* (prod. La Cité maison de théâtre, 2009-2012). Ces réalisations ne valent pas ici comme simples objets d'un commentaire fait à leur propos. Il s'agit tout autant d'y puiser des manières de faire pouvant nourrir nos pratiques intellectuelles et militantes. Car la question de l'énonciation périphérique, au-delà des images des banlieues parisiennes et des quartiers nord de Marseille discutées ici, concerne plus généralement l'invention en acte d'un imaginaire social qui défait les hiérarchies et tente d'instaurer des circulations, là où d'autres érigent des frontières.

## Police partout

Des travaux en sciences de la communication et en sociologie des médias se sont chargés de dresser un panorama large de la représentation des banlieues à la télévision française. Guy Lochard s'est ainsi penché avec Henri Boyer sur l'histoire du traitement de la

« question des banlieues » entre 1950 et 1994, dont il souligne qu'elle est « un "condensé" de phénomènes sociaux plus généraux et distincts mais qui sont amalgamés et rabattus par la logique du discours informatif sur un lieu symbolique chargé de tous les maux. » [2] Selon Jérôme Berthaut, cette dynamique s'est maintenue au cours des dix dernières années [3]. Celui-ci signale que, depuis le début des années 2000, la stigmatisation des habitants des quartiers populaires, souvent d'origine immigrée, tend même à s'accroître, du fait de la place de plus en plus importante occupée par les faits-divers dans les reportages et journaux d'informations télévisés. Ses travaux montrent que ce phénomène est dû à la logique toujours plus forte de rentabilité, mais aussi à la réalité quotidienne des pratiques professionnelles, caractérisée par une proximité et une dépendance grandissantes entre journalistes et sources policières, incitant les premiers à adopter le point de vue des secondes sur les sujets traités [4].

Si l'enquête de terrain sociologique donne à comprendre la complexité des dynamiques de production des images médiatiques, l'analyse des « textes » audiovisuels permet de décrire la logique stigmatisante qui y est *effectivement* à l'œuvre, quelle que soit le degré d'intentionnalité qui y a présidé [5]. Parmi le foisonnement de reportages sécuritaires sur « banlieues » et autres « quartiers sensibles » qui nous proposent de plonger dans le quotidien d'un service de police de terrain, j'aimerais me pencher sur le cas de *Violences urbaines. Chroniques du 93* (prod. Beta Prod, 2010), réalisé par Pascal Dupont et diffusé à la télévision sur France 4. La lecture des premières minutes du film permet d'en dégager les grands principes formels et discursifs.

Après un bref générique en lettres blanches, type « machine à écrire », sur fond noir, le film s'ouvre sur des images tournées au téléobjectif, depuis un point surélevé : des panoramiques latéraux balaient rapidement le paysage urbain et s'arrêtent ou zooment sur des ensembles de tours ou des barres d'immeubles au loin. En arrière-plan apparaissent à plusieurs reprises la Tour Eiffel ou la butte Montmartre. Cette première séquence met en scène un regard panoptique qui, à distance et depuis le centre de la capitale, scrute la périphérie : les choix de cadrage se réfèrent explicitement aux mouvements d'une caméra de surveillance. Sur fond de musique électronique rythmée, la voix virile du réalisateur introduit sa démarche en adoptant le ton sérieux caractéristiques des journaux télé :

Il y a deux ans, je réalisais un film sur la BAC des nuits parisiennes, durant celui-ci civils et policiers m'interrogeaient : « Pourquoi ne franchis-tu pas la barrière du périphérique ? Là-bas, tu passes de un flic pour cent habitants à un flic pour cinq cents. » Dès lors, je m'intéressai au 9-3, département atypique dans lequel on trouve près de deux cents cités, dont un quart d'entre elles sont dites sensibles. Il est réputé... le plus criminogène de France. Je décide d'aller voir de mes propres yeux. Est-ce vraiment une zone de non-droit ? Assistons-nous à une évolution plus globale de notre société ?

D'un dispositif panoptique, on glisse alors vers une démarche pseudo-ethnographique : le journaliste devient l'explorateur curieux et courageux, qui délaisse un temps son chez soi pour s'aventurer dans des contrées hostiles mais exotiques – une démarche qui, incidemment, pourrait lui en apprendre un peu plus sur sa propre culture...

[2] Lochard Guy, « La « question de la banlieue » à la télévision française. Mise en place et évolution d'un conflit de représentations », *Images et discours sur la banlieue*, Toulouse : ERES, « Questions vives sur la banlieue », 2002, p. 17. Pour approfondir la question voir : Boyer Henri et Lochard Guy, *Scène de télévision en banlieues, 1950-1994*, L'Harmattan, Paris, 1998.

[3] Voir : Galpin Guillaume, Entretien avec Jérôme Berthaut, « **Dix ans après, le traitement médiatique des banlieues n'a pas changé** », 29 octobre 2015.

[4] Berthaut Jérôme, Darras Éric, Laurens Sylvain, « Pourquoi les faits-divers stigmatisent-ils ? L'hypothèse de la discrimination indirecte », dans *Réseaux* 2009/5 (n° 157-158), p. 89-124.

[5] Jérôme Berthaut met en effet en garde sur le fait que les études formelles tendent souvent à simplifier l'intentionnalité qui est à l'origine de ces regards stigmatisants.

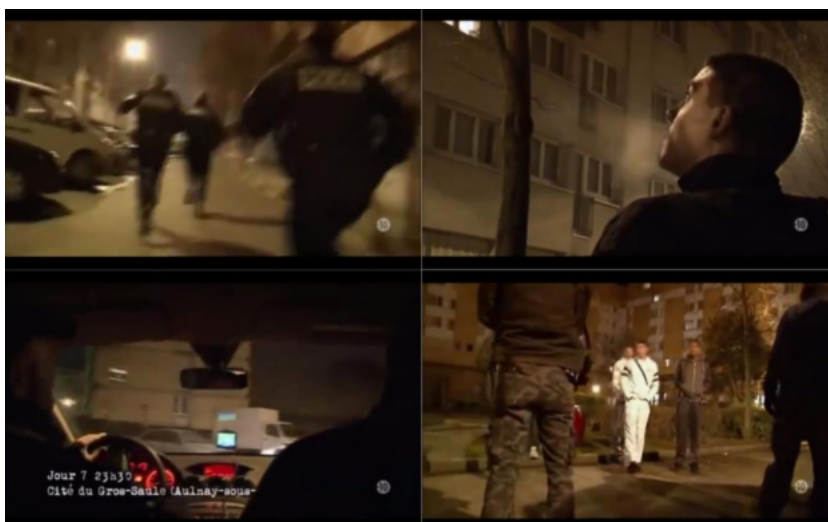


De nombreux reportages sur les périphéries urbaines partagent avec le film de Dupont une affinité avec le régime discursif de l'ethnographie coloniale, comme constitution d'un savoir objectivant sur un autre posé comme lointain, dans le temps et dans l'espace [6]. Que le contenu des représentations soit négatif ou « positif », la domination symbolique s'exerce à travers la forme même de l'énonciation, qui fabrique un partage violent entre « nous » et « eux », respectivement sujets et objets de la représentation.

Le générique continue et affiche le nom de l'auteur puis le titre du reportage, tandis qu'en *off* les voix confuses et inquiètes d'un émetteur de police se mêlent à des bruits de sirène. La musique techno reprend, tandis que se succèdent rapidement à l'écran des plans d'interventions policières tournées de nuit en caméra portée. Le commentaire reprend et va jusqu'à se faire le porte-parole du ministère de l'intérieur, selon lequel :

la Seine-Saint-Denis est un laboratoire de la sécurité. C'est pourquoi une nouvelle unité sillonne le département d'un bout à l'autre. ... Ils sont quotidiennement au contact de la délinquance.

Le reporter explique alors avoir passé un mois d'hiver en « immersion » auprès des policiers. L'enchaînement des événements commence : dès le premier soir, deux blessés par balle, la caméra embarque dans la voiture du commandant fonçant sur les lieux. À quelques sept minutes du film, nous sommes déjà au « *Jour 7 – 23h30 – Cité du Gros-Saule (Aulnay-sous-Bois)* » : l'information s'affiche en bas à gauche de l'écran, telle une fiche d'identification dactylographiée.



[6] Voir à ce propos : Fabian Johannes, *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, Toulouse : Anacharsis, 2006.

Après une énième intervention, le journaliste déclare : « À ce stade de mes observations, je ressens le besoin d'un regard extérieur, je rends visite à Xavier Raufer, célèbre criminologue, afin qu'il m'aide à décrypter mes impressions. » Dans son bureau parisien, le vieil homme blanc en costume livre ses interprétations :

Vous savez qu'aux États-Unis ce n'est pas comme en Europe, ce sont les centres-villes qui sont problématiques et les banlieues qui sont bourgeoises et donc on a ce qu'on appelle « inner-city culture », la culture des centres-villes avec certaines manières de s'habiller, certaines manières de parler, tout ça s'est répandu comme une traînée de poudre à l'intérieur de la jeunesse un peu désœuvrée, un peu marginalisée en Europe, et ça leur sert de sous-culture commune. C'est la raison pour laquelle que vous alliez à Barcelone ou à Stockholm, vous avez dans la périphérie des villes européennes, des gens habillés de la même façon et qui tendent à avoir les mêmes mœurs qui sont une sorte de fascination et de culte pour ce qui est illicite et dangereux : les stupéfiants, les bagarres, etc, voilà, c'est une sorte de fonds commun. Vous avez affaire à des gens, qui en tant qu'adolescents s'agrègent parce que... c'est un défi aux adultes, parce que ça permet de s'affirmer, parce que c'est un stade de la vie dans lequel le développement même de leur cerveau les pousse à agir comme ça.

Ce discours est entrecoupé d'images censées illustrer le propos : des vues de l'intervention nocturne précédente, montrant quelques jeunes en tenues de sport, de loin, sur fond de barres d'immeubles.

À aucun moment dans le film, le reporter inquiet ne cherchera à trouver des réponses aux questions qui le taraudent en se tournant vers d'autres interprétations de la réalité sociale, qui trancheraient avec la ligne officielle. Hormis quelques paroles saisies sur le vif du terrain, le seul témoignage d'une « civile » hors intervention est celui d'une femme noire pauvre, mère de famille, représentante de la bonne citoyenne qui élève ses enfants honnêtement, et vit dans la peur et l'insécurité. Sa parole se trouve complètement intégrée à la mise en scène policière : en ne filmant que ses mains, le réalisateur la fonde dans la figure stéréotypée de la « victime » ou du « témoin ».

Le film épouse ainsi parfaitement la perspective des forces de l'ordre et de celui qu'il présente comme autorité détentrice du savoir, un chercheur partisan d'une politique de la répression, dont les raccourcis interprétatifs, au mieux opèrent une réductionnisme psychologique dépolitisant, au pire, frôlent le déterminisme biologique au parfum colonial. Le « célèbre criminologue » s'avère être un ancien militant d'extrême droite, chercheur spécialiste du terrorisme et de l'insécurité urbaine, qui fustige dans ses écrits la « culture de l'excuse » nourrie selon lui par certains sociologues qui justifient les actes criminels [7]. Or, cette place d'énonciation n'est jamais rendue explicite pour le spectateur. Le pacte documentaire en est perverti : le film étant mis en scène comme une enquête, née d'un besoin d'analyse, le discours purement idéologique de « l'expert » se voit accorder le statut d'interprétation informée et objective.

Le travail formel de Dupont colle également au point de vue policier : parallèlement à l'entretien avec le criminologue, le montage rapide, la musique dramatisante et les éléments typographiques font clairement écho à l'esthétique de séries de fiction, dans lesquels le spectateur est invité à être en empathie avec les enquêteurs. La caméra talonne toujours les forces de l'ordre : elle regarde les habitants des cités depuis la position du policier qui part à l'assaut, faisant d'eux des silhouettes menaçantes. Le floutage anonymisant, censé être une marque de respect pour le droit des personnes, semble être plutôt ici l'occasion de redoubler la logique de désobjectivation de « jeunes délinquants » qui, de sans voix – le film se charge de parler pour eux – se voient également privés de visage.

[7] Voir à ce propos Laurent Bonelli, « France, Grande-Bretagne, Espagne, les suspects font désormais office de coupables. Quand les services de renseignement construisent un nouvel ennemi », in *Le Monde diplomatique*, avril 2005, p. 12-13.

Ce glissement vers la disparition des habitants des quartiers filmés est frappante dans les reportages d'émissions policières tels *90' enquête*, qui ont au moins le mérite de ne pas se cacher derrière un désir de savoir. Par exemple, dans le reportage diffusé en 2016 « La BAC en action dans les banlieues chaudes », la complicité avec les policiers est totale et l'objectif s'assume comme spectaculaire : les « quartiers chauds » ne sont plus que des décors pour des scènes d'action qui empruntent leur perspective aux jeux vidéo du genre « *first person shooter* » – la caméra est souvent fixée à même l'uniforme du policier – peuplés d'« individus » ou de « voyous » présumés coupables. Le « jeune délinquant » devient une figure entièrement fantasmée, sans personnalité propre ni histoire singulière, dont la « violence » échoue à être interprétée par des discours collés à l'ici et maintenant du fait divers.

Qu'un reportage comme *Violences urbaines*, qui fait sans détour le jeu d'une idéologie raciste et sécuritaire [8], ne soit pas une production confidentielle, mais un film de 52 minutes diffusé sur une chaîne publique à une heure de forte audience, symptomatise la banalisation contemporaine du regard policier sur les quartiers populaires. Coproduit par France télévisions et diffusé sur France 4 dans la case documentaire « Nouveaux regards » en décembre 2010 à 20h35, puis rediffusé près de dix fois entre 2010 et 2013, le reportage de Pascal Dupont dépasse les 1,5 million de vues sur les différents comptes vidéo en ligne qui le relaient. Contre cette force de frappe, que peuvent quelques images cinématographiques dissensuelles ?

Certaines initiatives émanant des quartiers populaires empruntent la voie de la déstigmatisation. C'est le cas, par exemple, de la société de production Nouvelle Toile, basée à Aubervilliers, dont les courts-métrages comme *Fais croquer* (2011) de Yassine Qnia ou *La Virée à Paname* (2013) de Carine May et de Hakim Zouhani ainsi que leur long-métrage *Rue des Cités* (2013) cherchent explicitement à revenir sur les clichés médiatiques pour les défaire, et y opposer la vérité des habitants de la ville. Cette entreprise de démystification possède une importance stratégique dans l'urgence de la lutte politique : il s'agit de s'attaquer à « la banlieue » comme mythe menaçant, pour y substituer une réalité sociale complexe et diverse, et dénoncer les mécanismes d'exclusion économiques et institutionnels qui s'y jouent. Mais cette bataille de déconstruction, pièce par pièce, d'un imaginaire qui fait littéralement *écran* à la réalité se joue sur un terrain défini par l'ennemi, tant au niveau thématique – *Rue des cités*, mi-fiction, mi-cinéma-vérité, reprend par exemple certaines catégories sociologisantes du débat télévisuel : chômage, religion, immigration, relations homme-femme, jeunesse, délinquance, pauvreté... – qu'au niveau du statut accordé aux images : celle de la croyance en un régime de véridicité [9].

D'autres cinéastes issus des quartiers populaires ont plutôt cherché à renouveler le « cinéma de banlieue » en mode majeur, en rompant avec le réalisme sociologique pour donner naissance à des fictions épiques se réappropriant l'imaginaire violent associé aux quartiers dans les médias dominants. Ces dernières années, le débat critique sur les représentations périphériques s'est notamment cristallisé autour de la dé/repolitisation des scènes d'insurrections de la jeunesse dans *Divines* d'Houda Benyamina (2016) et *Les Misérables* de Ladj Ly (2019). Parallèlement à ces combats menés sur le terrain de l'ennemi, une autre lutte, du côté des puissances du faux deleuziennes, porte une attention plus discrète à l'ordinaire de la périphérie.

[8] La diffusion du reportage a été annoncée sur le site d'extrême-droite « Fdesouche ».

[9] J'ai écrit sur cette question dans « Fables périphériques », in *Cahiers du Cinéma*, mai 2016, n°722.

## Tactiques de partage de la parole

Ce sont ainsi les voies mineures de la fabulation que cherchent à emprunter Till Roeskens et Marie Bouts avec *Un Archipel* qui, s'il s'intéresse au même territoire que *Violences urbaines*, se situe d'emblée hors de son espace d'énonciation. Le film est constitué d'itinéraires, dans plusieurs villes de Seine-Saint-Denis, entre Épinay et Montreuil. Sur le modèle des pratiques aborigènes décrites par Bruce Chatwin dans *Le Chant des pistes* (1987), Roeskens et Bouts ont proposé à des habitants de construire des cartes chantées ou parlées de leur espace quotidien. Au cours de plusieurs rencontres, les artistes ont amené les personnes filmées à trouver leur voix autant que leur voie. Ils ont tout d'abord demandé aux participants d'évoquer un lieu important pour eux dans leur ville, et éventuellement d'écrire un texte. Dans un second temps, ils se sont rendus ensemble sur ce site pour répéter puis tourner ce qui est devenu une performance marchée, entre monologue intérieur et adresse à la caméra. Le film propose un montage de ces errances entremêlées, qui donne naissance à un « espace imaginaire, que plusieurs personnes ont contribué à bâtir » [10]. Il a été présenté lors de l'exposition « Pistes » à l'espace Khiasma, aux Lilas, en 2010, et au festival Cinéma du Réel à Paris en mars 2012.

[10] Marie Bouts, Till Roeskens, Entretien avec Olivier Marboeuf dans le cadre de l'exposition Pistes, première du film *Un Archipel*, octobre 2010, p. 5.

*Plan de situation #7. Consolat-Mirabeau* est, lui aussi, l'aboutissement d'un processus de rencontre entre auteur et personnages. Il s'agit d'un conte écrit par Roeskens à partir de deux ans d'échanges avec des habitants d'un quartier du Nord de Marseille, à l'occasion d'une résidence artistique au théâtre de la Cité. L'artiste y raconte sa découverte de la Cité Consolat et des espaces alentours, et rapporte les récits de ceux qu'il a croisés en chemin. En 2011, il restitue ces histoires, à quatre reprises, dans différents lieux du quartier : il installe des chaises au coin d'une rue ou sur une place, et les habitants sont invités à venir écouter ces témoignages entrelacés. Un livre naît de cette expérience et regroupe des photographies, le texte de la performance et d'autres contributions de résidents. Enfin, un « film-trace » conserve la mémoire de la performance, publié sous la forme d'un livre-DVD par l'éditeur indépendant Lowave.

Dans ces deux œuvres, Till Roeskens et Marie Bouts ne cherchent pas à opposer une vérité ethnographique à une fiction colonisatrice : ils s'engagent dans la construction d'un imaginaire autre, et se proposent d'inventer avec leurs personnages des formes et des dialogues nouveaux. Autrement dit, ils n'essaient pas de substituer une bonne image des quartiers populaires à une mauvaise, une démystification à une falsification, mais de réinventer le terrain du conflit ou du jeu lui-même, de *reprenre* l'imaginaire, en espérant qu'il trouve une voie pour infiltrer le collectif. Pour cela, ils s'essaient à trois gestes de partage de l'énonciation, à rebours de la répression de la figure de l'autre produite par le regard policier.

## Donner la parole

Leur première tactique de partage de l'énonciation, typique du documentaire social, peut être synthétisée par cette formule : « donner la parole » aux personnages.

Dans *Un Archipel*, le travail en amont avec les personnes filmées, sous la forme d'un atelier, permet aux participants d'élaborer leur parole dans un espace protégé, à l'abri du regard de la caméra et du tiers spectateur à venir. Au tournage, de nombreuses séquences sont prises en mouvement. La caméra ne saisit souvent les visages que fugitivement, en passant, ou bien filme les marcheurs de dos ou de profil. Certaines paroles sont enregistrées en *off*. Parfois, les personnages ferment les yeux, laissés pudiquement à leur espace intérieur. Enfin, le montage vient couper dans les séquences-

parcours, ménageant des pauses dans la présence des personnages qui, pour un temps, peuvent exister dans un espace loin de notre regard.



Ces différents procédés rompent avec la forme de visibilité qu'instaure l'entretien face caméra, qui surexpose le visage parlant et focalise l'écoute sur le contenu du discours. Ici, on prête attention aux mots mais également à la mélodie, au rythme. C'est aussi en les suivant dans leurs parcours dans des lieux pour eux chargés affectivement que les filmés nous parlent et que nous les écoutons. Leur parole se trouve entourée par l'espace urbain qui apparaît et disparaît en arrière-plan. Roeskens et Bouts résument ainsi leur relation avec les personnages : « nous devons être à la fois *guides et guidés*, à l'écoute de cette parole en train de se construire » [11]. « Donner la parole » consiste donc pour les auteurs à créer un cadre – au sens cinématographique comme symbolique – accueillant, où peut s'épanouir la parole de ceux à qui le pouvoir de dire est dénié par les représentations policières.

[11] Marie Bouts, Entretien avec Olivier Marboeuf, op. cit., p. 4.

L'hospitalité de l'énonciation documentaire est poussée à un autre degré dans *Plan de situation #7*, où le médium qui accueille les voix des personnages devient le corps parlant de l'artiste lui-même. Au cours de son récit, Roeskens rapporte au style direct ou indirect de nombreuses histoires qui lui ont été confiées. Dans le « je » de l'auteur surgissent alors des subjectivités multiples. Par la voix du performeur-intercesseur, c'est maintenant le cousin de l'épicier qui raconte comment il est venu clandestinement d'Algérie en France, à l'âge de quinze ans, son BEP électricité puis ses rencontres avec des filles, puis c'est Lydia qui parle de son enfance, quand on pouvait descendre directement de la colline à la mer, de la rencontre avec son mari, de la génération touchée par le chômage et la drogue, puis du club de football qui est la fierté du quartier, et des luttes contre les destructions de logements, plus tard c'est Julian qui raconte la vie en caravane dans son enfance, puis la sédentarisation, les difficultés financières... Le récit de l'expérience vécue par Roeskens dans le quartier devient une trame ouverte qui héberge une multitude enchâssée de récits, de mémoires et de manières d'habiter. Et si l'auteur ne cherche pas à imiter les voix de ceux qu'il fait entendre, il confère à chacune d'entre elles un rythme, un langage propre, sorte de rencontre intime entre ses mots et ceux des autres.



« Donner la parole » ne correspond pas ici à la modalité, aujourd'hui classique, du cinéma direct – poussée à l'extrême par le journal télévisé – dans laquelle un micro est tendu au personnage à qui revient la tâche de « s'auto-mettre en scène ». Ce dispositif tend à favoriser le choix par les documentaristes de personnalités fortes, ou du moins d'individus chez qui l'auteur décèle un potentiel cinégénique : celui de devenir personnage de cinéma [12]. Roeskens et Bouts font un pas de plus vers les filmés, en inventant des dispositifs à même de faire entendre des voix diverses, réservées, voire même des paroles silencieuses. Le temps partagé et protégé qui précède la performance est pour eux aussi important dans le processus créatif que celui du tournage ou de la représentation : il permet d'offrir aux filmés les moyens de leur parole, énoncée ensuite par la médiation d'un dispositif pudique.

Cette position de partage postule une « égalité des intelligences » selon les termes de Rancière, mais repose sur une inégalité des positions sociales : seul celui qui se trouve dans une position privilégiée et contrôle les moyens d'expression a la possibilité de « donner la parole à l'autre », c'est-à-dire de faire le choix de se mettre en retrait pour faire place à l'autre et l'aider à trouver sa propre voix [13]. Par cette attitude, les artistes espèrent produire plus d'égalité, en utilisant stratégiquement leur position privilégiée. Mais ce geste de partage – « donner la parole » – se trouve donc nécessairement en tension avec une autre posture, plus délicate : celle de « parler pour l'autre ».

## Parler pour

Dans les deux œuvres étudiées, ce glissement entre « donner la parole » et « parler pour » opère dans les zones où réapparaît le statut singulier de la parole des auteurs, tant verbale que cinématographique.

Dans *Un Archipel*, l'autorité de Roeskens et Bouts se fait sentir dans leur maîtrise formelle et conceptuelle. Certes, le film possède une certaine précarité esthétique liée au tournage à moyens réduits. La caméra est parfois mal stabilisée, les mouvements pas toujours fluides, la voix couverte par les bruits de la rue : ces maladroites inscrivent dans la matière filmique l'expérience située et partagée du tournage. Mais, à cette forme d'ouverture à ce qui échappe répond un désir de contrôle, qui s'exerce par le biais du montage. Ce dernier agence des fragments de parcours et de récits hétérogènes, ménage des croisements imaginaires entre les personnages, inventant ainsi sa propre voie poétique dans une banlieue imaginée.

[12] Voir Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'Innocence perdue*, cinéma, télévision, fiction, documentaire, Verdier, Lagrasse, 2004, p. 164.

[13] À ce propos Linda Alcoff pointe ainsi l'ambivalence de ce désir généreux de laisser l'autre défavorisé parler pour lui-même : « nous devons reconnaître que la décision même de « passer son tour » ou de se retirer ne peut avoir lieu qu'à partir d'une position de privilège. Ceux qui ne sont pas du tout en position de parler ne peuvent pas se retirer d'une action dont ils n'ont pas l'emploi. De plus, décider pour soi-même de se retirer ou non est une extension ou une application du privilège, et non l'abdication de celui-ci. [We have to acknowledge that the very decision to "move over" or retreat can occur only from a position of privilege. Those who are not in a position of speaking at all cannot retreat from an action they do not employ. Moreover, making the decision for oneself whether to retreat is an extension or application of privilege, not an abdication of it.] », dans « The Problem of Speaking for Others », in *Cultural Critique*, No. 20 (Winter, 1991-1992), p. 24-25. Je traduis.

Au-delà de cette opération fondamentale de réécriture, caractéristique de tout travail documentaire, les auteurs font aussi littéralement entendre leur voix. Le film s'ouvre ainsi sur ces paroles chuchotées :

... Au-delà des grands axes, des villes différentes et semblables s'étendaient à perte de vue. Des lignes discrètes parcouraient le pays, reliant entre eux des points épars. Nous cherchions les passages, les raccourcis, les détours, nous étions à l'affût des points de rencontre probables.

Ces quelques phrases semblent chercher à se mêler anonymement aux voix qu'elles précèdent. Toutefois, la langue et le penchant métadiscursif tranchent avec la polyphonie habitante. À cela s'ajoutent les interventions poético-politiques des artistes à même l'espace de la ville. Jouer avec la toponymie, tracer une croix au sol à la craie, coller une gommette qui servira de point de raccord entre deux lieux : ces gestes visent à produire, à partir de l'environnement prosaïque, un espace autre, fabulé. Du même coup, ils induisent une prise de hauteur par rapport aux voix et aux parcours des personnages qu'ils encadrent.

Dans *Plan de situation #7*, la réécriture par Roeskens des récits des autres peut également être perçue comme une forme d'appropriation des voix subalternes par une figure dominante ou comme la réaffirmation d'un écart entre différentes capacités de parler. L'artiste est en effet ici celui qui a le pouvoir d'écrire, d'articuler et de performer les mots de tous. Certes, il produit un « récit d'espace » [14] au sens où l'entend Michel de Certeau, c'est-à-dire une représentation de l'espace à partir des pratiques et parcours quotidiens. Mais, à un autre niveau, la performance, comme son titre l'indique, a aussi pour ambition d'établir une certaine cartographie « d'en haut », qui embrasse et met en relation les différentes zones du quartier.

[14] Voir Michel De Certeau, Chapitre IX « Récits d'espace », in *L'Invention du quotidien, T.1, Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990, p. 170-192.



Elle rejoint en cela partiellement le savoir omniscient du cartographe ou de l'urbaniste, incarné par les tracés à la craie effectués au sol par le plasticien, selon un procédé emprunté à Marie Bouts [15].

Mais n'est-ce pas la nature et l'ambition même de toute démarche documentaire, que de réécrire ou de réarticuler, par le cinéma, la littérature ou le théâtre, la parole des autres, ailleurs et autrement qu'ils ne le feraient eux-mêmes ?

La représentation naît chez Bouts et Roeskens d'un désir de partage, d'une relation de don et de contre-don entre personnages et auteurs : les premiers donnent d'eux-mêmes pour une œuvre à venir, tandis que les seconds donnent aux premiers la possibilité d'être vus

[15] On retrouve ce double niveau – le récit et la carte – dans le dernier plan de situation de Roeskens *Plan de situation #8 : Grand Ensemble* (prod. Ateliers Médicis, 2017), conte documentaire réalisé à Clichy-sous-Bois. Cette fois, c'est une maquette du quartier en carton, manipulée par une collaboratrice, qui évolue au fil du récit, en même temps que l'artiste déroule les fils de laine colorés représentant les trajectoires des habitants.

et entendus. Reconnaître cette dynamique de réciprocité ne revient pas pour autant à nier l'asymétrie fondamentale de la relation documentaire. Mais comme le souligne Linda Alcoff, le danger existant dans le désir de « parler pour les autres », bien souvent instrument d'une domination, ne doit pas conduire artistes ou chercheurs à un refus inconditionnel de représenter les dominés. Alcoff préconise plutôt « une analyse concrète des relations de pouvoir et des effets discursifs particuliers impliqués » par chaque acte [16].

Roeskens explore une autre voie que celle du retrait pour négocier avec l'inégalité des positions : il met en scène, au sein de l'œuvre elle-même, le rapport de pouvoir problématique en jeu dans la relation documentaire. En thématissant les risques et les questions soulevés par sa démarche, l'auteur livre à ses personnages-spectateurs les moyens de sa propre critique, et donc les instruments d'une remise en mouvement des places dans l'énonciation.

## Parler à

C'est à cet endroit que les deux œuvres commentées empruntent des chemins divergents. Dans *Un Archipel*, le film englobe les chants de piste sans expliciter la complexité des rapports en jeu dans la production de l'objet partagé. Marie Bouts formule en ces termes son désir d'horizontalité avec les personnages d'*Un Archipel* :

Je ne voulais pas du tout être une exploratrice, avec ce que cette place suppose de violence historique sur les territoires et les populations explorées (d'autant que la Seine-Saint-Denis accueille beaucoup de personnes qui ont déjà été « explorées » par les Blancs, dans un passé très proche, avec les conséquences qu'on connaît). Je voulais trouver une place à l'intérieur du monde, en aucun cas être au-dessus et avoir une vision plus large que les autres personnages.

L'aspiration utopique à performer l'égalité à l'intérieur de la représentation poétique de la ville conduit ici à un déni partiel de la nécessaire position de pouvoir occupée par l'auteur. Le montage d'*Un Archipel* s'affranchit de la réalité sociale inégalitaire pour rassembler des « je » en un « nous » fantasmé. Si cette fiction de devenir annule la séparation violente entre « nous » et « eux », elle opère essentiellement à l'intérieur de la sphère autonome qu'est le film.

Tandis que *Plan de situation #7*, sans abandonner l'horizon d'une communauté démocratique, affronte la réalité de l'inégalité des conditions pour mieux la défaire. La parole de l'auteur n'y fait pas qu'accompagner ou accueillir la parole des autres. Il s'agit également d'une parole adressée à ces mêmes autres, un « je » adressé à un « vous », qui doute et sans cesse rend visible l'asymétrie problématique des positions.

Tout au long de son conte, Roeskens rapporte les réticences et la suspicion de ses interlocuteurs, depuis le : « - Vous me raconteriez l'histoire de cet endroit ? - Quelle histoire ? Ici y'a pas d'histoire ! » à cette question, énoncée vers la fin de la performance, et restée sans réponse : « Et les bourgeois, ça les intéresse, ce que vous racontez ? Les histoires de gitans, ça les intéresse ? » L'artiste raconte ainsi la beauté de la confiance qui lui a été faite, mais aussi l'hostilité à laquelle il s'est heurté à plusieurs reprises : le vol de son vélo, son agression, parfois des insultes, sa difficulté à revenir à la Cité Consolat, puis son retour malgré tout. Vers la fin de son récit, il en vient à abandonner tout désir de maîtrise de la situation et à mettre directement en cause sa position : « qu'est-ce que je cherche ici, où personne ne m'attend ? Qu'est-ce qui me pousse à vouloir raconter la vie de ceux qui m'ont rien demandé ? Qu'est-ce que c'est ce besoin de... passer des frontières ? Et si vraiment je me prends pour un passeur, est-ce que c'est juste que je sois payé par les pouvoirs

[16] « En rejetant un retrait général du parler pour, je ne défends pas un retour à une appropriation non-consciente de l'autre, mais plutôt l'idée que quiconque parle pour les autres ne devrait le faire qu'à partir d'une analyse concrète des relations de pouvoir et des effets discursifs particuliers que cela implique. [*In rejecting a general retreat from speaking for, I am not advocating a return to an un-selfconscious appropriation of the other, but rather that anyone who speaks for others should only do so out of a concrete analysis of the particular power relations and discursive effects involved*] », Linda Alcoff, art. cité, p. 24. Je traduis.

publics pour le faire ? » Il se rend alors dans les bureaux de la « Politique de la ville », qui subventionne sa résidence, pour chercher à comprendre ce qui se cache sous ce « Contrat de Cohésion Sociale » : « ça veut pas dire, aussi : que chacun reste à sa place ? »

L'artiste se refuse à produire un art républicain officiel, qui chercherait à minimiser la portée des conflits et le sentiment des inégalités, pour « acheter la paix sociale ». Son conte met en exergue les luttes quotidiennes de ses personnages, tout en exposant les enjeux politiques dans lesquels s'inscrit sa démarche et sur lesquels celle-ci agit comme un révélateur. Aux interrogations qu'il soulève sur la cohésion sociale, Roeskens ne donne pas de fausse solution confortable du haut de son autorité d'auteur, mais propose plutôt, depuis sa place problématique, de cartographier l'espace d'un débat encore à mener. Produire du dissensus apparaît comme la seule voie possible pour imaginer un chemin vers l'égalité démocratique qui, par définition, ne pourra être dessiné que collectivement.

*Plan de situation #7* cherche donc une double voie : une boucle poétique et politique, par laquelle l'ordre de l'énonciation réinventé à l'intérieur de la performance fait effet dans l'espace social dont elle provient et auquel elle s'adresse. Il ne s'agit pas de transmettre un message pour faire se lever une foule, mais de mettre en partage les forces mêmes d'une transformation collective, de faire essaimer l'interrogation critique, en faisant communiquer des espaces séparés, en « passant des frontières ». L'œuvre est un dialogue – qui fait la part de la violence et du conflit – entre l'artiste et ses personnages, mais aussi entre des résidents de différentes parties du quartier. Roeskens fait plusieurs fois entendre les préjugés des uns et des autres, et plus tard les met en perspective par le témoignage des personnes concernées. Cette écoute réciproque prend forme à l'intérieur du conte où se confrontent des paroles individuelles. Lorsqu'un homme se plaint du cimetière de voitures et de déchets qui entoure sa caravane et qu'à la question de savoir qui a mis cela ici, il répond « C'est pas nous. C'est des Arabes qui viennent, la nuit, brûler des voitures. », Roeskens poursuit « Quelque pas plus loin, un autre homme m'a dit : Moi, je suis un voleur. J'aime pas faire ça, j'aimerais avoir un autre métier, mais c'est le seul que je sais faire... qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? »

L'écoute se déploie également grâce à l'espace démultiplié de la performance jouée quatre jours successifs, chaque fois dans un autre lieu du quartier. La circulation des paroles des uns et des autres, au-delà des frontières symboliques, permet de faire apparaître les difficultés communes aux différents habitants, de donner à penser le conflit politique entre classes dominées et classes dominantes, plutôt que d'insister sur les clivages entre communautés pour mieux régner.



De plus, la mise en scène cherche aussi à créer un dialogue entre classes sociales, en dédoublant l'espace de sa diffusion, de l'espace local mais pluriel du quartier, à la diffusion en livre-DVD et sur internet, cette fois plutôt à destination du public de l'art, qui se trouve directement mis en question.

La captation intègre la réception *in situ* du conte, en cadrant le public qui écoute, en rendant compte des interactions entre l'artiste et l'assistance – interpellations, applaudissements, troubles – sur fond des lieux urbains où se déroulent les récits – les tours HLM, la colline, les caravanes.... Cette diégétisation du public relie les deux espaces de réception de l'œuvre – celui de la performance et celui du film – et nous rappelle qu'un discours ne prend sens que dans « le rituel » de son énonciation [17].

[17] Voir Foucault Michel, *L'Ordre du discours*, op. cit., p. 30-31.

Par ce dispositif spatio-temporel complexe, Roeskens parvient à projeter dans son *Plan de situation #7* l'image d'une communauté démocratique fantasmée, tout en indiquant les pistes concrètes de sa possible mise en pratique, au-delà du domaine de l'art.



## Réinvestir l'espace public

Contre la privatisation des questions sociales et urbaines par un point de vue policier qui nie l'existence de conflits politiques, la voie que nous montre Till Roeskens est celle d'une dynamique démocratique qui vise en premier lieu à recréer un débat autour des affaires communes. Loin de la leçon édifiante du « maître abrutisseur », l'énonciation polyphonique et conflictuelle de *Plan de situation #7* crée une forme d'inconfort qui vise à affecter réciproquement, à mettre en partage les sensibilités, à rendre visibles les tensions et le champ des possibles.

Ces énonciations collectives sont minoritaires tant dans leur perspective politique que dans la réalité de leur diffusion : *Un Archipel* et *Plan de situation #7* cumulent chacun à ce jour environ 1000 vues sur la page Vimeo de Dérives.tv qui les diffuse. Mais elles nous proposent une voie essentielle, celle d'un partage de la parole, à rebours des discours actuels qui fabriquent la fracture républicaine qu'ils prétendent dénoncer – tel Manuel Valls, alors premier ministre, déclarant en 2015 qu'« il existe un apartheid territorial, social et ethnique en France » [18] ou Gérard Darmanin, actuel ministre de l'intérieur, pour qui : « Il faut stopper l'ensauvagement d'une partie de la société » [19].

[18] « Manuel Valls évoque « un apartheid territorial, social, ethnique » en France », *Le Monde*, 20 janvier 2015.

[19] Entretien avec Gérard Darmanin, par Arthur Berdah, Jean Chichizola, Christophe Cornevin, Albert Zennou, *Le Figaro*, 24 juillet 2020.

Nous qui espérons par nos textes relayer la force d'images indociles, nous pouvons faire nôtres les questions, les doutes et les solutions avec lesquels négocie Till Roeskens dans l'espoir de « passer des frontières ». Car son travail sur la performance et sur la réception vient nous rappeler que la signification politique de nos mots dépend de la puissance de leur adresse, de la capacité qu'ils ont à atteindre des spectateurs et des lecteurs, à créer du dialogue, dans des espaces autres que celui de l'échange, certes précieux, entre les pairs. Écrire un texte, agencer des signes pour aiguïser nos propres forces ne suffit pas. Il faut sans cesse questionner notre place et propager le dissensus, dans les salles de cours et à l'université en général, les cinémas, associations, places... et autres espaces publics à inventer.

Demander à l'art et à la recherche de se « rendre utiles » socialement est hélas ce que dicte l'impératif de rentabilité et de productivité néolibéral. Refuser cette injonction ne doit pas pour autant justifier un repli confortable de la pensée dans un territoire propre, dont la force politique se résumerait à son insoumission à tous buts dictés par l'extérieur. Sans prêter l'oreille aux sirènes de l'utilitarisme du savoir, nous avons la responsabilité d'interroger la manière dont la pensée que nous élaborons dans le champ universitaire peut participer à une convergence politique en acte entre des espaces sociaux hétérogènes, plutôt qu'à creuser l'écart entre celles et ceux qui ont le pouvoir de parler, et celles et ceux à qui ce pouvoir est dénié.



# D'UN ALGORITHME EN RÉSISTANCE : LE GIF

À PROPOS DE LA SÉRIE DES ZAC'S GIF  
NOVELS DE DENNIS COOPER

*GIF Novel*, *GIF book*, *HTML book*, *HTML Novel*, livre numérique... on ne se saisit pas facilement d'un qualificatif pour déterminer ce à quoi on a affaire devant les cinq œuvres que sont *Zac's Haunted House*, *Zac's Control Panel*, *Zach's Freight Elevator*, *Zac's Coral Reef* et *Zac's Drug Binge* de Dennis Cooper [1]. L'auteur est avant tout reconnu pour son activité en tant qu'écrivain, ce qui laisse parfois oublier son engagement dans le domaine des images en mouvement, en tant que réalisateur [2]. Un peu rapidement, on serait tenté d'avancer que les propositions mises à l'examen relèvent des arts

écrit par **Estelle Dalleu**

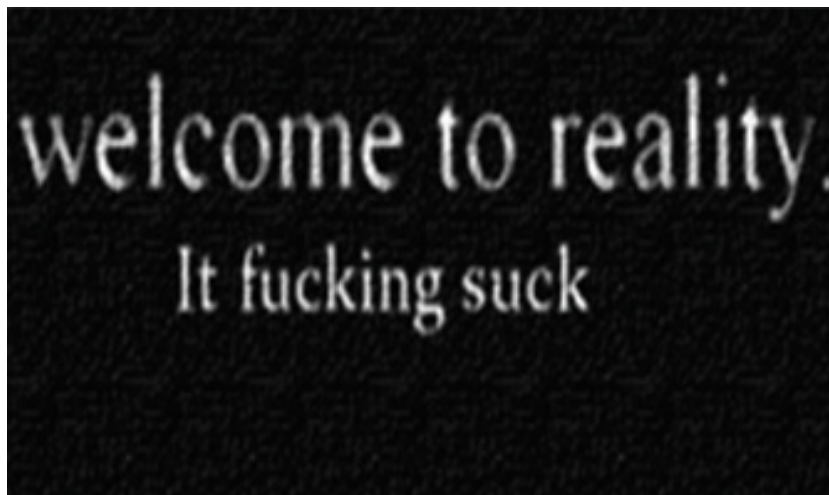
[1] Ces cinq réalisations datent, respectivement, de 2015 (les deux premières), 2016, 2018, 2020. Afin de simplifier la lecture on utilisera le titre *Zac's GIF Novels* pour qualifier l'ensemble des cinq œuvres.

[2] Il est co-réalisateur, avec l'artiste Zac Farley, de deux longs métrages, intitulés *Like Cattle Towards Glow* (2015) et *Permanent Green Light* (2017).

cinématiques [3], c'est-à-dire d'expériences d'images en mouvement autres que celles du seul cinématographe. Tout autrement, on peut affirmer qu'elles sont singulières en ce qu'elles sont les paradigmes de l'expérimentation d'un langage, qui consiste à faire œuvre à partir du Graphics Interchange Format (GIF) [4].

Pour l'heure, il existe peu de références aidant à cerner l'histoire et l'esthétique du GIF. On trouvera plus aisément des sources en langue anglaise, comme cet article du site *Popular Mechanics*, « **The GIF Is Dead. Long Live the GIF** ». En français, on pourra éventuellement consulter la [page Wikipédia](#), dont la lecture sera complétée par un article de Lauren Provost sur le site du *Huffington Post*, « **Histoire du GIF : pour ses 25 ans, l'image animée fait son grand retour sur Internet** ». Quant à la recherche scientifique, elle s'intéresse assez peu à ce langage. Dans le domaine francophone l'un des rares articles à faire montre d'un certain intérêt est rédigé par David Peyron, « **Le GIF comme mode d'appropriation des imaginaires populaires** ».

On sait que les réseaux sociaux ont largement contribué à pérenniser l'usage du GIF dans le cadre de l'Internet 2.0, dont Twitter ou Facebook. S'il était question d'une actualité du GIF, bien qu'objet considéré comme relevant d'une sous-culture, les galeristes d'art manifestent un certain engouement pour celui-ci – et accessoirement questionnent sa monétisation en tant qu'objet artistique. On songe notamment à la galerie en ligne [Balibart](#), qui a organisé au printemps 2016 une exposition de GIFs [5] réalisés par une trentaine d'artistes et diffusés sur des écrans aux quatre coins de la ville de Paris. Un reportage sur Internet de *France Culture* s'est fait l'écho de la problématique du GIF dans ce contexte d'exposition : « **GIF : art et langage moderne** ». Par ailleurs, le GIF a fait son entrée dans les festivals, dont un qui lui a été entièrement consacré à l'automne 2016 en France [6]. Dennis Cooper a lui-même eu les honneurs de galeristes et d'espaces muséographiques. Ses travaux autour du GIF ont été exposés à Art Basel par la galerie londonienne Cabinet Gallery en 2019, dans la galerie Balice Hertling à Paris ainsi qu'au The New Museum de New-York en 2016.



Le GIF animé, ces quelques secondes réalisées par tout un chacun [7], dont la légèreté du format facilite l'insertion en informatique, produit aujourd'hui à foison et exposé ostentatoirement dans chaque recoin d'Internet, c'est le matériau dont s'empare Dennis Cooper. Il puise dans le vivier des GIFs disponibles sur diverses plateformes [8], il ne les élabore pas lui-même mais effectue un geste d'assemblage de boucles au ton délibérément sombre, effrayant, violent.

Dans ce contexte marqué par une surabondance de la production d'images animées, les *Zac's GIF Novels* proposent d'envisager un

[3] Pour reprendre les termes d'André Gaudreault et Philippe Marion dans leur ouvrage *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Éditions Armand Colin, Collection « Cinéma/Arts Visuels », Paris, 2003, p. 176.

[4] Généralement traduit en français par « Format d'échange d'images ».

[5] L'usage commun marque le pluriel du mot GIF par GIFs. On suivra cette graphie, bien qu'elle ne relève d'aucune règle définie.

[6] Festival du GIF « Y a des GIFs qui se perdent ! », Saint-Étienne, du 3 au 9 octobre 2016.

[7] Grossièrement, il suffit d'assembler des images fixes ou de prélever un moment dans une vidéo à l'aide d'un logiciel disponible sur Internet, qui se charge de la mise en boucle. Des sites Internet mettent à disposition des outils qui génèrent rapidement et facilement un GIF animé, comme par exemple *Makeagif* : <http://makeagif.com>

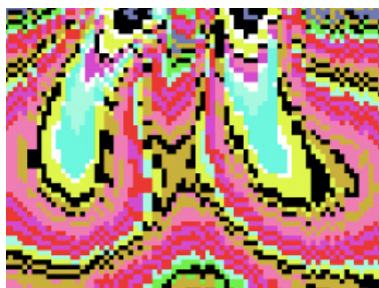
[8] À ce sujet, on pourra consulter avec intérêt les plateformes *Giphy* : <http://giphy.com>, *Tenor* anciennement *Riffsy* : <https://www.tenor.com>, *Reaction GIF* : <http://www.reactiongifs.com>

objet informatique, un programme codé, dans le cadre d'autres instructions, et en l'occurrence lorsque sont injectées des instructions sensibles à des instructions mathématiques. De la sorte, ces cinq œuvres (dé)hiérarchisent à nouveau compte ces fragments disséminés, afin d'en extraire de l'humour noir autant que de la vacuité.

### Instruction : algorithme

Le format numérique qu'est le GIF résulte de la gestion informatique d'une base de données au travers d'un algorithme. À la fin des années 1980, cet algorithme sert en premier lieu à la compression d'image statique, puis une version ultérieure permettra d'introduire une mise en animation de plusieurs images fixes – contenues dans un même fichier – sous la forme d'une boucle. Cette dernière peut se composer de texte, de film, de jeu vidéo, de série télévisée, de dessin animé, de vidéo personnelle, de photographie, de dessin, etc. Aujourd'hui, toute boucle animée présente sur Internet est appelée un GIF, ce qui est d'ailleurs problématique pour certains [9].

[9] Le fait que ne subsiste plus que l'outil de mise en boucle dans la fabrique d'un GIF fait dire que celui-ci n'existe plus sous sa forme originelle. Voir à ce sujet *Popular Mechanics*, « The GIF Is Dead. Long Live the GIF », *op. cit.*



Un algorithme est une suite d'instructions, d'étapes, visant à produire un résultat. Et l'un des premiers gestes singuliers dans les propositions de Cooper est qu'il ne se contente pas juste d'intégrer un GIF sur une page Internet, il le réinscrit au sein d'autres instructions algorithmiques qui dictent le design ou l'ergonomie d'un site Internet. Ces cinq œuvres sont prises entre une mise en page de livre et une mise bout à bout qui convoquent le montage cinématographique [10]. Lorsque sur l'écran d'ordinateur s'affiche un menu sous forme de chapitres, on pense immédiatement se saisir d'un livre au format numérique. Cette mise en chapitres est accentuée lorsque des titres de sous-sections segmentent la narration entre les divers blocs de GIFs [11]. La navigation horizontale entre les chapitres, au moyen de flèches directionnelles présentes en bas de page, vient rappeler le geste de lecture permettant d'aller en arrière ou en avant comme lors d'un feuilletage. Par ailleurs le *scrolling* vertical est en adéquation avec un sens de lecture du haut vers le bas. La proximité avec l'objet livresque est particulièrement marquée dans le dernier segment de la série, *Zac's Drug Binge*, où le *scrolling* vertical disparaît pour laisser place au défilement des pages contenant seulement deux à trois GIFs. Il en résulte que la pagination est beaucoup plus conséquente que les autres opus, atteignant quasiment une centaine de pages. Il aurait pu être question pour Cooper d'opter pour une mise en page qui fait se succéder des cases, rappelant la bande-dessinée, ce que la mise en cadre du GIF permet aisément. C'est d'ailleurs ce type de proposition que l'on retrouve dans un autre rare exemple d'œuvre élaborée à partir de GIFs [12]. Cependant, chez Cooper, la lecture ne se compose pas d'un texte mais d'images animées, où le défilement des GIFs évoquent instantanément la succession des photogrammes d'une pellicule filmique, en particulier lorsque ceux-ci sont accolés les uns aux autres pour former un chapitre entier [13].

En *scrollant* au sein même des chapitres, on retrouve cette hybridation entre objet livresque et objet filmique. Il est fait usage d'ornements typographiques, qui, habituellement, indiquent une rupture dans un texte [14]. Or ici, ces ornements endossent l'équivalent d'un point de montage entre des segments ou des séquences de GIFs animés. Ainsi, l'ornement typographique est bien un point de rupture, mais il n'articule pas une composition à base de texte, mais d'image.



La matrice du GIF est donc incorporée ici à d'autres instructions algorithmiques, propres à l'informatique et qui permettent d'intriquer facilement plusieurs médias, comme ici la structure d'un livre (horizontalité) et la bande filmique (déroulement vertical). Il n'est après plus question d'autre chose que de réaliser un assemblage au travers de la capacité d'édition-visionnage de l'outil informatique. La disposition peut être tout simplement guidée par un ensemble de GIFs qui relèvent d'une même thématique – par exemple un ascenseur [15] –, ou convoquer un procédé de montage proche d'une forme cinématographique, comme le raccord dans le mouvement [16]. Quelle que soit la méthode, on se trouve finalement devant une composition qui constitue et stocke une base de données de GIFs, une algorithmique mentale qui prendrait la forme d'un cabinet de curiosité dont le collectionneur est le seul à ordonner le sens qui exsoudra de son geste de montage-édition.

[10] Il est assez compliqué de se repérer dans la navigation des cinq œuvres. Afin d'en simplifier le référencement, on utilisera la notation suivante : ZHH > *Contents*, c'est-à-dire le titre de l'œuvre (ZHH : *Zac's Haunted House*, ZCP : *Zac's Control Panel*, ZFE : *Zach's Freight Elevator*, ZCR : *Zac's Coral Reef* et ZDB : *Zac's Drug Binge*), suivi du numéro de chapitre et éventuellement du titre de celui-ci. Il suffit ensuite de scroller verticalement pour atteindre les GIFs mentionnés.

[11] ZCP > 6 > *Road Trip*.

[12] En 2014, à l'initiative de The Jameson Works, une collaboration s'est effectuée entre le groupe musical britannique The Wild Beasts et l'illustrateur français Mattis Dovie, donnant lieu à ce qui est nommée explicitement une *GIF Novel*. Cette réalisation n'est actuellement plus disponible sur Internet.

[13] ZFE > Chapter 6 ; ZCR > 4. For which viewers aboard...

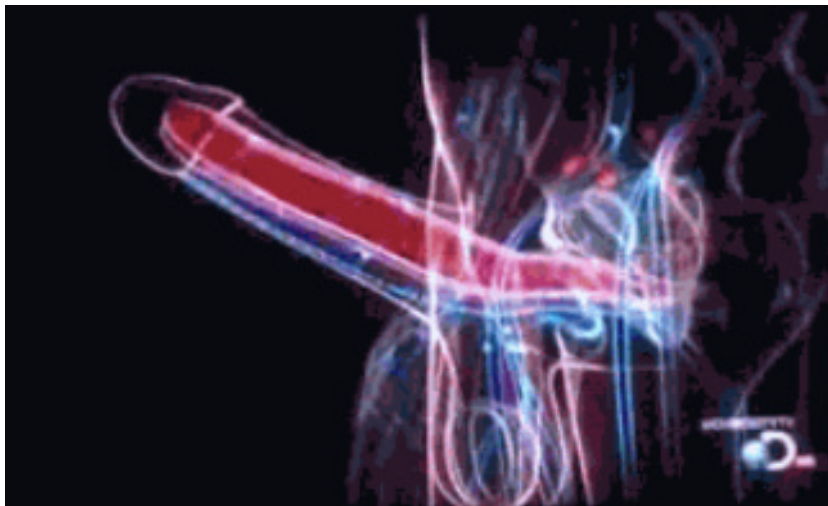
[14] ZHH > *Chapter 1*. Dans ZDB > 15, l'ornement typographique n'est plus statique mais animé sous la forme d'un GIF.

[15] ZCP > 7 > *Elevator*.

[16] ZHH > *Chapter 5*. On s'attardera, entre autres, sur le bloc de GIFs en haut de page qui a pour thématique un écoulement d'eau.

## Instruction : boucle

Si le GIF relève tout d'abord d'un régime de fixité, évoquant le photogramme, qui signe un arrêt dans la continuité d'un défilement, une fois animé, il se pare d'un unique mouvement en boucle composé d'une succession de photogrammes. Le GIF, à première vue, semble renouer avec des formes pré-cinématographiques, on songe ici au phénakistiscope (1832), au zootrope (1834) ou au praxinoscope (1876), dont le dessin était alors d'observer le mouvement en animant de manière cyclique des images fixes [17]. Cependant, pour Cooper le souci principal n'est pas seulement de faire mouvement, il est aussi question de dompter ce flux de boucles, produites ailleurs, dans un hors-champ qui grouille de propositions, et finalement de les déconditionner de leur usage familier. Ce collage, qui pourrait rappeler l'agencement d'un cadavre exquis, en dit bien davantage des forces centrifuge et centripète de ces images animées. Le GIF, à la fois pris isolément et dans le dialogue qu'il entame hors de son cadre, avec les autres GIFs plus ou moins proches, finit toujours par résister à lui-même et aux autres. Un GIF est certes un monde d'images qui tourne sur lui-même, qui se suffit à lui seul, en faisant sens pour lui-même, mais une fois collé à côté d'un autre lui-même, comme l'effectue Cooper, et comme on le ferait de deux plans lors d'un montage cinématographique, il en révèle un tout autre sens, une autre boucle infernale du monde. Celle où, par une analogie de composition entre deux GIFs, se côtoient un sexe en érection et un bras enchaîné [18] ; où un corps féminin prend forme de manière hybride par la mise bout à bout de GIFs représentant les parties morcelées de plusieurs corps [19], rappelant d'ailleurs ici une expérimentation en montage cinématographique de Lev Koulechov [20].



[17] Il est assez troublant de constater combien aujourd'hui des artistes se saisissent à nouveau de tous ces appareils optiques en y adjoignant l'électronique. Un exemple, parmi d'autres, est le Zoetropiano d'Antoine Bonnet : <http://cargocollective.com/kik/Zoetropiano>

[18] ZHH > Chapter 3.

[19] ZCP > 2 > 34 *Gusts*.

[20] « J'ai filmé une femme assise à son miroir, en train de se maquiller les yeux et les sourcils, de se mettre du rouge à lèvres, d'enfiler une chaussure. Rien que par le montage, nous montrions une femme qui, dans la nature, dans la réalité, n'existait pas, puisque nous avions filmé les lèvres d'une femme, les jambes d'une autre, le dos d'une troisième, les yeux d'une quatrième. Nous avons collé ces fragments en observant un certain lien entre eux et nous avons obtenu un nouveau personnage en partant d'un matériau parfaitement réel. » Lev Kouléchov, *L'art du cinéma et autres écrits*, L'Âge d'Homme, Collection « Histoire et théorie du cinéma », Lausanne, 1994, p. 153.

Ce sont des sutures de données hétérogènes de ces bruissements visuels produits par les internautes. Cette multitude d'images et de points de vue se trouve apprivoisée de diverses manières. Et c'est tout d'abord un trouble dans la notion de montage qui s'affirme d'emblée, lorsque Cooper pousse à s'emparer du *scrolling* en faisant que l'on soit bien souvent obligé d'effectuer un geste en avant ou en retour sur les GIFs qui précèdent ou qui suivent pour en saisir l'enchaînement [21]. Certes, le montage des divers GIFs est imposé par l'auteur, mais *scroller* est nécessaire pour saisir l'assemblage de ces segments. Ainsi, au gré des allers-retours, le manipulateur se trouve devant une pluralité de sens : le sens concret du geste de *scrolling* renvoie à un montage mental d'où émergent les multiples significations.

Le GIF, qui est une focalisation sur un instant, jouant sans fin la même chose, est composé d'une quantité plus ou moins grande d'images et est donc d'une durée variable. Et c'est un jeu avec cette temporalité auquel s'adonne Cooper, en réimposant un rythme à ces boucles par divers phénomènes de (dé)synchronisation. Plus particulièrement, c'est en une (dé)synchronisation du déroulement des événements. Il en est une des plus manifestes lorsque sont mis bout à bout trois mêmes GIFs, ceux d'un renard, mais dont celui du milieu, parce qu'il n'a pas été élaboré à partir du même nombre d'images que celui du dessus et du dessous, se désynchronise petit à petit des deux autres [22].

[21] L'ensemble des œuvres repose sur cette manière de faire, mais si l'on veut un exemple immédiatement parlant il suffit de se rendre au bloc de GIFs où se trouve un parachutiste dans ZHH > Chapter 2.

[22] ZHH > Chapter 5.



Ailleurs, deux GIFs semblent de prime abord juxtaposés pour la raison qu'ils font partie d'une même communauté thématique, où un personnage en plan moyen effectue le geste de lancer un objet face spectateur (une balle de baseball pour l'un, et une tête de mort pour l'autre) [23]. Mais ces deux mêmes mouvements, tout d'abord synchronisés, déploient leur propre temporalité, se désynchronisent lentement, pour finalement se resynchroniser, et ainsi de suite. Dans ces compositions Cooper met en exergue la fabrique d'une temporalité propre à l'élaboration d'un GIF. En faisant intervenir une nouvelle instruction informatique, qui permet de rafraîchir la page, par le biais de la touche F5 du clavier d'ordinateur, le manipulateur peut entrer dans ce jeu de la (dé)synchronisation, car lui est accordée la possibilité de rétroagir sur cette boucle sur laquelle il n'est pas censé avoir prise. En quelque sorte, Cooper tire parti de ce qui est ontologique à l'informatique – un geste de rétroaction –, mais en grippant une boucle qui ne sait pas autre chose qu'être un constant retour sur elle-même. Ainsi, face à un langage dont l'usage repose principalement sur un effet comique de répétition, qui se ferait commentaire humoristique sur le monde, Cooper propose un au-delà plus impertinent, sous la forme d'un jeu de (dé)synchronisation des boucles entre elles, qui tenterait de résister face à l'outil de production de ces boucles.

[23] ZCP > 8 > 28 Poems.

Coller plusieurs GIFs les uns aux autres consiste également à faire se percuter la fabrique des images des internautes sur un même objet ou sur la même scène d'un objet. Comme lorsque quatre GIFs du jeu vidéo *Red Dead Redemption* (2010, Rockstar Games) proposent quatre points de vue sur le même instant [24]. À un autre endroit, trois GIFs de trois moments d'une séquence montrent un personnage en gros plan qui semble chanter [25]. En tout cas, chaque GIF présente le même personnage dans le même contexte – apparemment celui d'un vidéoclip –, mais à des moments différents. Ces deux exemples retravaillent des modalités spatio-temporelles. Du côté du jeu vidéo il s'agit de s'emparer de la liberté à multiplier les points de vue dans un espace navigable ; quant au vidéoclip, il est ici segmenté alors que la musique tire effet d'un processus linéaire temporel. En fait, Cooper réassemble les GIFs fragmentés d'espace et de temps produits par les internautes en leur dictant de nouvelles instructions spatio-temporelles.

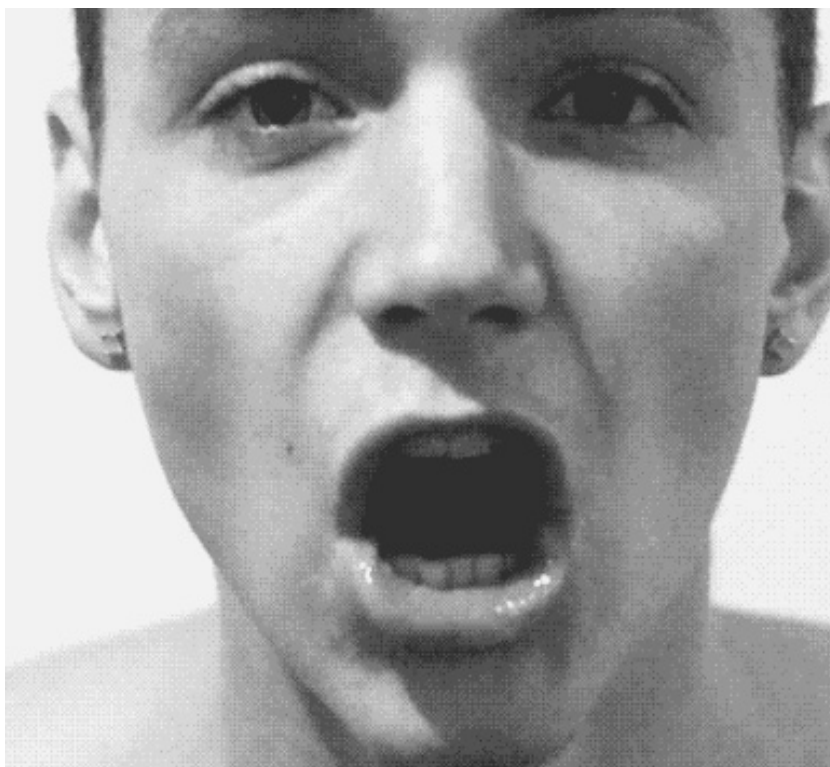
[24] ZHH > Chapter 1.

[25] ZHH > Chapter 4.

À trois reprises, le même GIF, tiré d'un jeu vidéo et qui montre un visage ensanglanté en gros plan, est immédiatement suivi d'un GIF textuel et de celui d'une main sanguinolente [26]. Remarquons que l'un des usages les plus courants du GIF est le GIF de réaction, qui, comme son nom l'indique, sert à l'internaute à apporter un commentaire à des propos, des événements, etc. Or, Cooper s'empare de cet effet de réaction d'une manière qui pourrait évoquer une réminiscence de l'effet Koulechov ou effet K. Il ne s'agit pas ici de s'attacher à reproduire une expérience sur un effet de montage, mais bien de pointer que la répétition sans fin d'une même image finit par dissoudre le sens qu'elle aimerait porter. En faisant récit(s), Cooper extirpe ces boucles de leur noyade quotidienne au cœur d'un flux d'images récurrentes. Il en advient alors une singularité, un paradoxe qui consiste à faire sens à partir d'une image-vacuité.

[26] ZCP > 1 > Nous avons payé de trop. 4 flash fictions.

## Instruction : endophonie



Il est donc bien question d'images animées, mais dans les spécificités de l'image en boucle qu'est le GIF, dans la particularité d'une image dont sont absentes les éléments sonores. Car le GIF fait singulièrement silence, renouant une fois encore avec les débuts du cinéma [27]. En ce qui concerne les *Zac's GIF Novels*, on pourrait évoquer ici une chanson en anadiplose pour qualifier le montage dont il est question. L'anadiplose est une figure de style littéraire consistant à reprendre le dernier mot d'une phrase au début de la suivante. La chanson des *Trois petits chats* est l'une des plus connues dans le genre, avec son fameux passage « [...] Marabout, Bout de ficelle, Selle de cheval, Cheval de course, Course à pied, Pied à terre [...] ». Cooper est écrivain et cette figure de style ne doit pas lui être étrangère, cependant, on aimerait insister davantage ici sur le surgissement d'un phénomène endophone. Le linguiste italien Tullio De Mauro a nommé ainsi le phénomène de prononciation intérieure en situation de lecture. Dans une interview donnée au site *Next de Libération*, Cooper précise que « c'est important que les GIF soient silencieux et si *Zac's Haunted House* déroule des situations bruyantes avec beaucoup de catastrophes, de cris et d'insultes, il était important pour moi que cela ne soit pas sonorisé, car le roman est une expérience assourdie ». De fait, Cooper, en s'emparant d'un trait propre à la lecture, l'amène jusqu'à ce qui est strictement visuel, il fait entendre mentalement une source sonore immatérielle, et ainsi fait que « l'œil du spectateur écoute » [28]. Il donne son à un monde d'images muettes, non pas silencieuses, mais inaudibles. Le bruit visuel de l'image se fait bruissement endophone, et cela est plus particulièrement notoire lorsque plusieurs GIFs juxtaposés s'attachent aux mêmes textures élémentaires : l'eau [29], le vent [30], etc.

Ce visible qui donne à entendre du sonore réaffirme encore une part du cinéma des avant-gardes ou du cinéma expérimental. On songe par exemple à Sergueï Eisenstein ou Dziga Vertov, des réalisateurs qui composaient visuellement à partir de structures musicales. Cooper s'approprie cette relation singulière entre l'image

[27] Bien sûr, des expériences viennent prolonger ce que le GIF a initié, en ajoutant de nouvelles fonctionnalités. On songe à la plateforme Internet Vine qui a permis pendant un temps d'éditer et de diffuser des vidéos en boucle, avec du son lui aussi éditable : <https://vine.co>

[28] Éliane Burnet, « Du cri du silence au silence du cri », in Centre d'études et de recherches interdisciplinaires sur les processus de la création, *La bande sonore*, Université de Savoie, Éditions Aleph, 2002, p. 25-46

[29] ZHH > Chapter 1.

[30] ZCP > 2 > 34 *Gusts*.

et l'absence de son, mais convoque une méthode propre à l'informatique, qui consiste à *sampler* des boucles sonores. Il échantillonne des images en boucle comme un musicien composerait à partir de *samples*. Ainsi, alors que le GIF est muet, c'est une structure musicale qui mène la danse des images et donne sens à l'absence de son.

## Instructions : boucles d'altérités

Finalement, on insistera sur le fait que le GIF, tel qu'il est saisi dans ces cinq œuvres de Dennis Cooper, fait résistance en donnant une autre lecture d'une instruction propre à un objet algorithmique. Cooper mobilise techniquement et poétiquement la littérature, le cinéma, l'interface graphique de l'ordinateur, Internet, toutes les ressources qui permettent, par agencement, d'aller au-delà d'une simple boucle sans début ni fin. En s'appuyant sur les propriétés d'images mises en algorithme, Cooper porte au regard une inventivité narrative et esthétique pour en extraire finalement des images indociles, qui mettent à mal un sens pris entre des langages et une technique : il se saisit de la fabrique de GIFs des internautes et en expose la récurrence des thèmes, des points de vue, pour en révéler les stéréotypes, les images standardisées d'une culture.

À diverses reprises il a été question de la réanimation de techniques des débuts du cinéma, ainsi que de celles qui le précèdent. De même, des cinéastes comme Koulechov, Eisenstein et Vertov se sont glissés ici entre les lignes. Cependant, au-delà de cet appareil de références, c'est le fait d'observer des mécaniques expérimentales injectées dans du tout vu et du tout commun qui s'avère pertinent. Certes, le GIF est un outil qui montre deux conditions, en faisant se rejoindre l'opérateur et le spectateur, mais Cooper renvoie violemment à un état de savoir sur l'image. Il attire l'interaction de l'internaute vers un conflit entre action et contemplation. En y injectant ses propres instructions créatives, il prolonge de simples boucles isolées en des boucles d'altérités.



, E, 1).

ARCHITECTURE,  
ET CAROLINE  
COLLS.

est s  
ne peut être comm  
agglomérée à leurs  
ce processus entra



**NOTES DE LECTURE**

# UN CINÉMA D'ACTION DOMESTIQUE

À PROPOS DE "JEANNE DIELMAN, 23, QUAI  
DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES  
DE CHANTAL AKERMAN : L'ORDRE TROUBLÉ  
DU QUOTIDIEN" (2020), CORINNE MAURY



écrit par **Fanny Cardin**

« Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? » [1]. Ces propos de George Perec dans « Approches de quoi ? » [1973] témoignent d'un intérêt croissant, au cours du XXe siècle, pour l'écriture du quotidien et de l'ordinaire [2]. Des études récentes tentent de montrer que le cinéma s'est lui aussi posé la question de savoir comment dire le quotidien [3]. Dès les années 1970, avec *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), Chantal Akerman offre une réponse possible aux interrogations de Perec [4]. Le film, qui met en scène trois journées de la vie domestique d'une femme dans son intérieur, prête attention à des gestes rarement filmés à l'époque de sa sortie, et questionne la possibilité de mettre en récit l'itératif de la vie quotidienne.

C'est ce questionnement sur le quotidien que choisit de suivre Corinne Maury dans son livre *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles, de Chantal Akerman – L'ordre troublé du quotidien*, publié fin 2020 aux éditions Yellow Now dans la collection Côté films – dont chaque volume propose « un essai personnel sur une œuvre filmée ». Court mais dense, ce petit texte propose une déambulation à la fois rigoureuse et poétique autour du film. L'écriture de Corinne Maury oscille entre des descriptions précises de séquences-clés et une analyse fine et complexe de l'œuvre, tout en apportant des

[1] George Perec, « Approches de quoi ? » [1973], in *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

[2] A ce sujet, voir l'étude de Michael Sheringham sur l'écriture du quotidien dans la littérature française : Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, Paris, PUF, 2013.

[3] Voir José Moure et Sarah Leperchey (dir.), *Filmer le quotidien*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2019.

[4] Sur les liens entre les œuvres de George Perec et de Chantal Akerman, voir notamment Sandy Flitterman-Lewis, « Souvenirs de Chantal », in *Camera Obscura*, Vol. 34 n°1, 2019, et Jean-Pierre Salgas, « Regarde de tous tes yeux regarde. A propos du cinéma de Chantal Akerman » [2006], in Alexandre Castant (dir.), *Imagodrome, Des images mentales dans l'art contemporain*, Blou, Monographik, 2010.

précisions sur la genèse du long-métrage – elle évoque par exemple les différentes étapes du scénario et les projets qui le précèdent, et revient sur la naissance de la collaboration avec Delphine Seyrig. Le livre établit également des liens pertinents avec le contexte social et cinématographique de l'époque, comme les explorations vidéos des cinéastes féministes des années 1970, ou avec d'autres œuvres de Chantal Akerman, qu'il s'agisse de ses films ou de ses textes littéraires. Découpé en huit chapitres, l'ouvrage aborde plusieurs aspects du film tout en variant de manière appréciable l'échelle de l'analyse, qui se veut avant tout esthétique. À chaque développement répondent les planches de photogrammes tirés du film, images devenues iconiques mais sur lesquelles le livre entend renouveler notre regard.

Ces dernières années, les publications sur l'œuvre de Chantal Akerman se sont multipliées. La revue américaine *Camera Obscura* lui a consacré son centième numéro en 2019, tandis que deux essais ont été publiés récemment par Jérôme Momcilovic (*Dieu se repose mais pas nous*, Capricci, 2018) et Corinne Rondeau (*Chantal Akerman, Passer la nuit*, L'éclat, 2017). Le livre de Corinne Maury prolonge un questionnement sur la place du quotidien dans le cinéma de Chantal Akerman déjà initié par la monographie d'Ivone Margulies, *Nothing Happens : Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday* (Duke University Press, 1996). La chercheuse française, elle, se concentre ici sur un seul film d'Akerman, une originalité parmi les publications consacrées à la réalisatrice. Son livre entend montrer que la mise en scène du quotidien de Jeanne Dielman peut se comprendre, au-delà de celle d'une aliénation, comme une revalorisation du quotidien, en tant qu'elle « [restitue] au geste domestique sa qualité » (p. 52).

Corinne Maury choisit d'abord d'entrer dans le film en s'intéressant au texte de son scénario, écrit en quelques semaines, alors que Chantal Akerman n'a que 24 ans. L'auteure rend ainsi hommage à l'intérêt de la réalisatrice pour l'écrit, elle qui a publié plusieurs textes et envisageait, dans sa jeunesse, de devenir écrivain. Le scénario lui-même est, des dires de la réalisatrice, une expérience d'écriture : « J'ai écrit le tout en quinze jours et tout, tout était écrit, c'était presque écrit comme un nouveau roman, chaque geste, chaque geste, chaque geste » [5]. Citant des extraits du scénario, Corinne Maury analyse l'écriture simple et nette d'Akerman, pour montrer combien son style laisse déjà entrevoir la précision avec laquelle le film suivra les gestes de Delphine Seyrig. Évitant les descriptions d'ambiance ou la psychologisation des personnages, le texte est, d'après l'auteure, une « observation franche du quotidien, à la fois lapidaire et sommaire » (p. 6) qui dessine déjà la routine ritualisée de Jeanne. Le chapitre rappelle le lien entre cette attention portée aux gestes ordinaires et l'origine du projet du film, notamment inspiré par l'enfance de la réalisatrice et le quotidien de sa mère et de sa tante. Le personnage de Jeanne Dielman s'élabore à la croisée de l'histoire personnelle et de l'histoire collective, son corps se faisant à la fois le relais de ces gestes intimes de l'enfance et de ceux d'une condition féminine définie par sa place dans l'espace domestique.

Dans la lignée du *spatial turn* des études cinématographiques, l'analyse de la spatialité au cinéma est au cœur des recherches de Corinne Maury depuis plusieurs années ; dans *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain* (Hermann, 2018), elle analyse déjà, à côté d'autres cinéastes, le cinéma d'Akerman comme « nomadisme cloîtré ». Approfondissant cette étude de l'espace, plusieurs chapitres du présent ouvrage (« Histoires de cuisine » ; « Face d'espace / Faces de temps » ; « Trajets d'une solitude sonore ») déploient l'analyse du film à partir d'une cartographie des lieux de *Jeanne Dielman*. Ce faisant, Corinne Maury sort d'une conception uniquement temporelle de la mise en scène du quotidien : le cinéma d'Akerman, nous dit-elle, n'est pas qu'un cinéma du temps et de la durée.

[5] Chantal Akerman, bonus du DVD *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, New York, The Criterion Collection, 2009, cité par Corinne Maury, p. 4.

Attentive à la façon dont les gestes de Jeanne interagissent avec l'espace dans lequel ils s'ancrent et font sens, l'auteure prend à la lettre la réalisatrice quand elle dit vouloir filmer « l'espace pendant un certain temps » [6]. Corinne Maury se confronte ainsi à la complexité du traitement de l'espace dans le film, qui, plus qu'un simple décor, agit selon elle comme « agent activant » (p. 37) : « Soulignant le caractère technique et esthétique de la cellule domestique, le cadre fixe radiographie la structure du logis comme autant d'unités connexes marquées par des régimes de circulation, d'organisation et de relation dont chaque pièce est en quelque sorte "le porte-parole" » (p. 37). Du dedans au dehors, de la cuisine à la chambre en passant par le couloir et le salon, l'auteure redessine la carte des espaces qu'aime filmer Akerman depuis *Saute ma ville* (1968), et qui constituent autant d'entrées possibles dans le film.

[6] Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma / Centre Pompidou, p. 39.

L'analyse de la mise en scène de la cuisine de Jeanne Dielman est caractéristique de cette exploration de l'espace akermanien par Corinne Maury, qui veut montrer combien chaque lieu doit se lire, dans le film, à partir de ses différentes faces. Dans le dernier film de Chantal Akerman, *No Home Movie* (2015), la cuisine était un « logis mémoriel où s'accomplissent, tour à tour, introspections collectives et répétitions gestuelles ». De même, dans *Jeanne Dielman*, elle est à l'intersection du souvenir autobiographique, de l'espace matriciel de l'exploration filmique du quotidien comme expérience sensible, et de la prise en compte de la prégnance de l'intime et du privé dans la vie des femmes – écho évident aux mouvements féministes des années 1970 (p. 12-16). L'analyse de l'espace, qui se concentre sur les choix formels faits par la réalisatrice, est particulièrement intéressante lorsqu'elle s'attarde sur la question du cadrage et de la façon dont les corps habitent les lieux, pour élaborer l'idée de « caméra logeuse » contre celle de la caméra voyeuse (p. 39).

Au-delà de ces considérations sur l'espace, l'ouvrage ne délaisse pas l'analyse de la temporalité du film. Corinne Maury continue en effet d'explorer le travail de la durée que propose Akerman, notamment dans ces fameux plans fixes souvent commentés par la critique. Cependant, plutôt que d'y voir une absence d'action qui serait propre au *slow cinema* – une confusion, pour l'auteure, entre « l'expérience objective du temps cinématographique et l'attente subjective du temps pour le spectateur » (p. 40) – elle y décèle une volonté de se confronter au temps, une « acceptation réelle de son écoulement » (p. 40) par le filmage de gestes ordinaires. C'est un rapport de nécessité qui lierait alors la longue durée des plans aux actions qui y sont montrées : « Leur durée est directement induite par le temps nécessaire à l'accomplissement de l'acte domestique et contribue ainsi à transposer à l'écran la banalité en évènement esthétique, au sein de ce que l'on pourrait appeler un cinéma d'action domestique » (p. 41).

Si les deux derniers chapitres du livre (« De la répétition à la transgression » ; « Des petits dérèglements au basculement intimes ») reviennent de manière convaincante, mais sans grande nouveauté, sur le dérèglement psychique du personnage de Jeanne Dielman, c'est l'analyse du traitement esthétique du quotidien qui nous paraît faire l'intérêt de l'ouvrage. En analysant la mise en scène de cette économie domestique ritualisée, Corinne Maury évite de lire le film uniquement comme le récit d'une aliénation féminine dans le quotidien. Au contraire, elle voit dans la mise en scène de *Jeanne Dielman* une tentative de renouveler notre regard sur l'ordinaire, jusqu'à une « célébration du quotidien » qui le sacralise (p. 53). L'attention précise portée à chacun des gestes, sur le plan de la durée, du son, du cadrage, valorise les « petits riens de la vie quotidienne », en « [transformant] le plat en éclat » (p. 53) : le film propose une exploration sensible et matérielle du plat et du banal.

Variant les échelles d'analyse, Corinne Maury justifie cette lecture en s'intéressant à plusieurs enjeux filmiques, comme la recherche du geste juste (« La recette des escalopes panées », p. 54-58) ou la lecture de la lettre de tante Fernande (p. 60-61) qui offre un miroir au quotidien du personnage. L'auteure propose également une analyse stimulante du traitement sonore de la vie domestique (p. 43-46), dans laquelle les sons, exacerbés, perdent de leur banalité pour devenir des « éclats acoustiques ». L'auteure relit enfin l'attitude du personnage de Jeanne Dielman à travers le jeu de Delphine Seyrig (p. 51-52) : elle souligne la droiture de son dos, son efficacité et son exactitude, son allure décidée, la fermeté de ses gestes, montrant combien le film échappe au simple portrait de la femme au foyer écrasée par le quotidien.

Chambre à soi élargie, le quotidien est chez Chantal Akerman au croisement de l'intime et du collectif, du présent du film et du passé de l'enfance, espace-matrice où s'expérimentent à la fois le refus d'une condition sociale dévitalisante et la potentielle vitalité d'une esthétique du plat et du banal.

\* Corinne Maury, *Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles*, Yellow Now, 2020

# LE-A LECTEUR-RICE UTOPIQUE

À PROPOS DE "FICTIONS DE TRUMP.  
PUISSANCES DES IMAGES ET EXERCICES  
DU POUVOIR" (2020) DE DORK ZABUNYAN

écrit par **Lucie Garçon**

Dans *Fictions de Trump. Puissances des images et exercices du pouvoir*, Dork Zabunyan examine la manière dont Donald Trump a utilisé les médias pour asseoir son pouvoir, depuis ses débuts dans le domaine du divertissement télévisuel (années 1980) jusqu'à son exploitation intensive des réseaux sociaux pendant son mandat de 45ème président des Etats-Unis. Attentif aux problèmes que Trump pose au cinéma, l'auteur — professeur d'études cinématographiques à l'université de Paris 8 — explique ce que les images filmiques peuvent opposer à un tel personnage. En cet essai paru le 20 octobre 2020, il faut voir donc davantage qu'un livre sur Trump et les (nouveaux) médias. Il s'agit plutôt d'un précis à l'usage de celles et ceux qui se demandent comment s'aviser de la sécrétion audiovisuelle endémique d'un leader antidémocratique à l'époque contemporaine — sachant que Trump n'est pas un cas isolé dans le monde : D. Zabunyan convoque beaucoup le cas de Silvio Berlusconi, par exemple — et comment en combattre les effets. La victoire de Joe Biden aux dernières élections présidentielles américaines et les événements qui l'ont suivie ne l'ont donc pas frappé d'obsolescence.



Photo : Josh Haner / The New York Times

*Fictions de Trump* permettra à celles et ceux qui vivent les images autrement que comme des véhicules d'informations ou d'idéologies, de se ressaisir d'un sujet face auquel iels pouvaient se sentir désarmé-e-s. Avec l'éviction des comptes de Trump sur les réseaux de Facebook, Twitter, Snapchat et YouTube suite à l'invasion du Capitole par ses supporters, c'est sur le thème de l'information et de son contrôle que les débats se sont cristallisés, en point d'orgue de ce mandat calamiteux. Mais dans *Fictions de Trump*, l'accent n'est pas mis sur les déterminations culturelles de l'engouement pour Trump, ni sur la mystification de ses électeur-rices. Le terme de « fiction », utilisé dans le titre du livre, ne doit pas être pris pour l'antonyme de « vérité » ou de « réalité » ; il n'est pas une référence aux mensonges, ni aux délires trumpiens. Il faut le comprendre comme Jacques Rancière le définit : la fiction n'est pas l'invention d'histoires imaginaires, elle est d'abord une « structure de rationalité [1] », le canevas d'une expérience qui peut s'éprouver comme partageable, possible ou nécessaire. Ce qui est étudié dans *Fictions de Trump*, c'est la façon dont Donald Trump a construit un canevas de cette sorte, tel que des millions d'adeptes l'ont jugé opportun et tel, aussi, que ses opposant-e-s, obnubilé-e-s par sa grossièreté, son déni de réalité et par l'inscience de ses sympathisants, s'y sont laissé-e-s engluier bien qu'ils n'adhéraient pas à son message. Le pouvoir trumpien se repaît de la répulsion qu'il inspire, autant que du fanatisme. Loin de le contrarier, la bipolarisation du champ idéologique que Trump orchestrait volontairement autour de lui a rejoint l'arsenal de son pouvoir, pouvoir dont Gilles Deleuze (philosophe sur lequel D. Zabunyan a travaillé plusieurs années [2]), aurait pu redire qu'il se nourrit d'affects tristes.

Dans le secteur du cinéma, aux Etats-Unis, le front contre Donald Trump s'est aligné sur le clivage entre le « 7ème art », représenté par la communauté hollywoodienne, et la culture dite de masse, épinglée pour sa vulgarité. En effet, la carrière et la personnalité de Donald Trump sont indissociables de la télévision, il n'a jamais rompu avec ses codes : son management de la Maison Blanche, ses pratiques en matière de diplomatie ne différaient pas beaucoup de son comportement sur les rings de catch et les plateaux de télé-réalité. D. Zabunyan revient à plusieurs reprises sur ce conflit entre le monde du cinéma et cet homme de télévision, en convoquant notamment l'ouvrage du critique de cinéma américain Jim Hoberman, *Make My Day* [3] (qui explore les relations entre l'histoire politique des Etats-Unis et celle du cinéma américain à travers l'exemple des années Reagan). L'influence de la télévision sur Donald Trump n'est pas seulement d'ordre culturel ; ce qu'il doit à cette expérience relève bien de la technique de gouvernance. Sa stratégie médiatique est intra-frontalière, repliée, acrimonieuse, en rupture avec l'impérialisme culturel américain. Il n'y a aucun horizon, aucun idéal de réconciliation au devant de ses interventions. Cette fin de mandat en a été la sinistre démonstration. Trump a grippé la « machine à rêve » que le

[1] « La fiction n'est pas l'invention d'êtres imaginaires. Elle est d'abord une structure de rationalité. Elle est la construction d'un cadre au sein duquel des sujets, des choses, des situations sont perçus comme appartenant à un monde commun, des événements sont identifiés et liés les uns aux autres en termes de coexistence, de succession et de lien causal. La fiction est requise partout où il faut produire un certain sens de réalité ». RANCIÈRE Jacques, *Les temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 24

[2] Dork Zabunyan a rédigé sa thèse de doctorat sur *Cinéma 1 et 2* de Gilles Deleuze (*Gilles Deleuze : Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Presses de La Sorbonne Nouvelle, coll. "L'œil vivant", 2008), avant de publier un second ouvrage sur ce philosophe, intitulé *Les cinémas de Gilles Deleuze* chez Bayard Culture (2011)

[3] James Lewis Hoberman, *Make My Day : Movie Culture in the Age of Reagan*, The New Press, New York, 2019.

cinéma hollywoodien a historiquement sustenté à l'échelle du monde à travers, notamment, la composante fictionnelle du *happy end*. En ce sens, sa fiction tweetienne, toute tramée d'outrages et d'agressions, s'opposait bel et bien au modèle de la fiction hollywoodienne ; elle pouvait d'ailleurs en émousser la crédibilité à l'international [4]. Mais D. Zabunyan n'en vient pas à préconiser le retour à quelque tradition hollywoodienne que ce soit. Ce n'est pas seulement sur le ring des valeurs culturelles de Donald Trump qu'il faut agir, pas plus que sur celui de l'information contre sa propagande mensongère car son offensive porte plus fondamentalement, et plus gravement, sur notre rapport au monde.

Cela, l'auteur le montre en deux chapitres — séparés par une série de planches illustrées tout à fait éloquentes — consacrés à l'*exercice du pouvoir* trumpien : l'un sur le temps (« Les mésaventures du temps présent »), et l'autre sur le désir (« L'érotisation du pouvoir et ses usages »). D'abord, le temps : avec ses interruptions fréquentes dans le direct télévisé et autres tweets dépourvus de tout ancrage historique, de toute perspective d'amélioration à venir, Trump confinait internautes et téléspectateurs-rices dans un présent « continu et sans cohérence [5] ». En suggérant sa veille constante sur l'ensemble de la proposition médiatique, il entretenait notre sensation d'ensablement dans ce présent indépassable, où l'esprit critique s'ankylosait, et où l'imaginaire toujours achoppait sur son « corps invisible » et ubiquitaire. Ensuite, le désir : le comportement de l'ex-président américain est indexé à un moment actuel de « l'érotisation du pouvoir » — après ceux que Michel Foucault a énumérés dans les années 1970 [6] — : ce moment, que Silvio Berlusconi aurait inauguré en Europe, D. Zabunyan le qualifie de pornographique. La notion est convoquée dans son acception élargie au delà des frontières de l'imagerie « porno », associée à la définition, par Jacques Rancière ici encore, de la « scène pornographique » (que caractérise « la présupposition que ce que l'un fait à l'autre est précisément ce que l'autre souhaite qu'on lui fasse [7] ») et à l'effet de stupéfaction que peuvent produire les images. Les deux versants de la stratégie trumpienne, le présent continu et la pornographie, visaient à nous couper de l'Histoire, du sens de la parole, des autres et de nous-mêmes. On les retrouve, combinés, dans une analyse de l'élocution de Donald Trump [8] pour laquelle D. Zabunyan mobilise la notion de « voix out [9] » de Serge Daney. Si Trump avait tant besoin du direct, c'est qu'il lui fallait « fétichiser le *moment* de la sortie des lèvres » : que ses mots valent immédiatement comme faits — faits d'expulsion physique. Il créait ainsi l'impression d'une effectivité immédiate de son discours dans le réel.

De ces deux premiers chapitres, il ressort qu'un sous-œuvre se cache derrière l'univers de grossièreté, de haine et de contrevérités trumpistes, sous-œuvre qui — tout jugement de valeur mis de côté — relève de la mise en scène, au sens (large) où on pourrait l'entendre, en cinéma : agencement de mots et d'images, production d'une temporalité, capture et gestion de l'attention et du désir. Dans l'ensemble, la réflexion de Dork Zabunyan semble s'appuyer sur ce principe ranciérien, selon lequel « les pratiques de l'art sont et ne sont pas en exception sur les autres pratiques [10] ». Les opérations de mise en scène, de composition visuelle et dramaturgique ne concernent pas seulement les arts du spectacle, elle se font aussi en politique. En retour, cela entraîne que le cinéma — vu, cette fois, non comme un milieu professionnel, un groupe d'influence mais comme un ensemble de pratiques — n'est pas impuissant face à un personnage comme Trump. Dans sa troisième et dernière partie, « Tourments du cinéma et contre-feux filmiques », l'auteur met en garde contre les tentations dommageables auxquelles Trump expose le cinéma : la caricature, la visée électoraliste, mais aussi l'évitement. Une tâche du cinéma doit être de contrer le discours de Trump et l'image qu'il génère de lui-même là où ils nous séparent de ce monde,

[4] Dork Zabunyan rappelle, en connaissance de cause, que « le cinéma américain affronte d'autres dangers, internes à la profession cette fois, et où c'est le destin même du mot 'cinéma' qui est en jeu, comme en témoigne la bataille que se livrent par médias interposés les studios Marvel et Martin Scorsese. » *FT*, p. 102.

[5] Neil Postman, cité par Hoberman in : *Make my Day*, op. cit., p. 347

[6] "Anti-Rétro, Entretien avec Michel Foucault", in : *Cahiers du Cinéma* numéros 251-252, juillet-août 1974, p. 10

[7] RANCIÈRE Jacques, « L'avion au sol (janvier 1997) » in : *Chronique des temps consensuels*, Paris : Seuil, 2005.

[8] *FT*, p. 89-91

[9] DANEY Serge, "L'orgue et l'aspirateur" in : *La Rampe*, Gallimard, coll. "Cahiers du cinéma/Gallimard", 1983, p. 173. "Il y a une pornographie de la voix tout à fait comparable à la pornographie du sexe (abus des interviews, bouches des leaders politiques, etc.) »

[10] RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible - Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000, p.

là où ils s'interposent entre nous, là où ils s'imposent « en nous [11] ». Le propos s'illustre d'observations sur des films d'auteurs comme *Monrovia, Indiana* (2019) de Frederick Wiseman, *L'autobiographie de Nicolae Ceaușescu* (2010) d'Andrei Ujică, *Le Caïman* (2006) de Nanni Moretti ou encore *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966) de Roberto Rossellini... Ces films découlent d'un démontage des techniques de communication de différents dirigeants, d'un travail d'analyse de leurs images et d'une réflexion sur le type d'écart qu'il est possible d'effectuer vis-à-vis d'elles sans prétendre les court-circuiter. Ce dernier chapitre comprend aussi de précieuses pages sur Trump et le catch, vus à travers le texte inaugural des *Mythologies* de Roland Barthes — « Le monde où l'on catche [12] » —, très éclairantes quant aux relations de ce « monstre politique » à la Loi, et à la justice.

Une particularité de *Fictions de Trump* est qu'il nous invite à appréhender le succès médiatique puis électoral de Donald Trump, non comme l'effet d'une duperie des foules, mais comme celui d'une « perversion du désir grégaire » que Deleuze et Guattari appelaient à décrire, au début de *L'Anti-Œdipe* [13]. Par cette liaison entre pouvoir et désir, des perspectives d'analyse s'ouvrent autour de ce que ces penseurs auraient très probablement appréhendé comme un réseau de « micro-fascismes » devenu particulièrement menaçant — le propre du fascisme, irréductible au « fascisme historique », étant de faire que le désir se retourne contre toute altérité, puis contre lui-même [14]. Mais pour penser le rapport de ces leaders autoritaires à l'image, le recours au paradigme (étendu) de la pornographie pourra sembler quelque peu abrupt. Bien qu'il y ait une communauté de pensée entre Godard, Daney, Foucault, Rancière et Comolli, il n'est pas certain que tous visaient exactement la même chose à travers ce terme de pornographie, qu'ils ont d'ailleurs employé dans des contextes quelque peu différents. Cette notion peut être liée à la domination des corps, au domaine de l'économie et/ou, par ses connotations péjoratives, à celui de la morale — et ce même si l'on se situe, avec Godard, « au-delà de toute bienséance à caractère moraliste », mais bien au niveau d'une morale de cinéaste, soucieux de ne pas dépasser la conscience du-de la spectateur-riche. Un détour par l'histoire de la pornographie, par la diversité des images qu'elle a pu recouvrir et qu'elle recouvre aujourd'hui, ou encore par les débats de ces deux dernières décennies autour de l'existence d'un porno non-phallogratique ou « éthique » — en particulier au sein des mouvements féministes — aurait permis de démêler cet imbroglio de problématiques.

On peut aussi regretter que cette partie centrale de l'ouvrage, sur le pouvoir et le désir, fasse peu référence aux travaux contemporains, en sociologie sur les nœuds de dominations raciste, masculiniste et capitaliste dont Trump est un exemple si ostensible, et du côté de la psychanalyse, sur les économies libidinales qu'ils engagent [15]. Il revient au lecteur ou à la lectrice de se demander dans quelle mesure, et dans quelles limites exactement, la « scène pornographique » rancière peut être raccordée aux oppressions que subissent les personnes au quotidien, et ce sans que nul-le ne présuppose qu'elles le souhaitent : il apparaît plutôt que leur désir n'entre pas en ligne de compte. C'est important car, outre qu'elle a gouverné ce monde amer, l'image de Trump est aussi pétrie de ce monde. Les effets que produisent les images sur la conscience du-de la spectateur-riche doivent être pensés parmi ces autres chocs que produit la domination sur celles et ceux qui la subissent loin des écrans : à l'école, au travail, au guichet d'une administration, au détour d'un couloir sans qu'il n'en reste d'image. Derrière le succès du « You're fired ! » que Donald Trump beuglait aux oreilles des candidat-e-s de son émission de télé-réalité (*The Apprentice*) dans les années 2000, il y a cette énigme, que relève D. Zabunyan : des millions de téléspectateur-rices et d'internautes fragilisés par le capitalisme, regardaient ces scènes

[11] Dork Zabunyan utilise l'expression que Hans-Jürgen Syberberg employait, à propos d'Hitler.

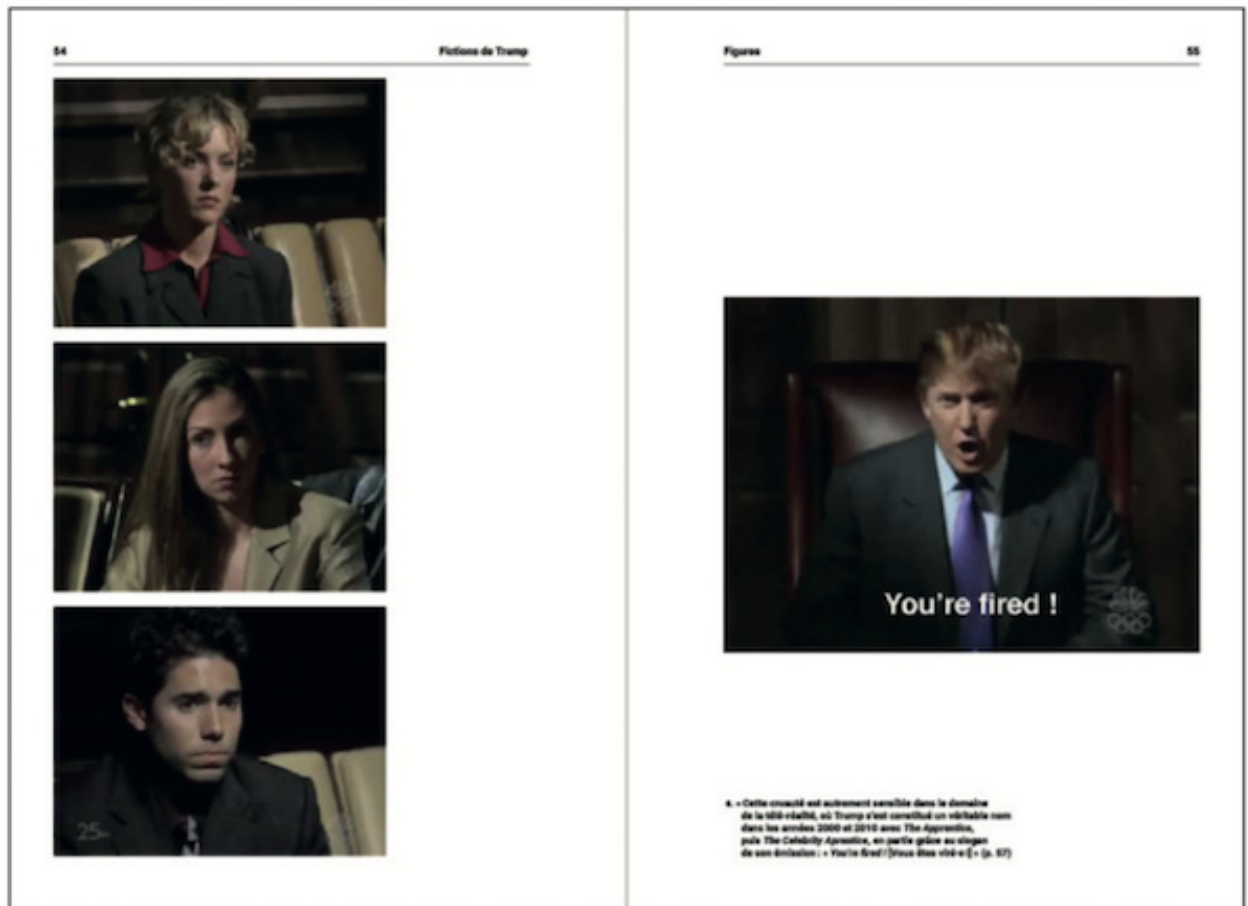
[12] BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, réédition 1970, p.13-24

[13] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe*, Les éditions de Minuit, coll. "Critique", 1972, p. 37

[14] GUATTARI Félix, "Micro-fascisme" in : *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*, L'Aube, 2011, p. 161-182.

[15] En ce qui concerne le genre et la sexualité, on peut se tourner du côté de Javier Saez (*Théorie queer et psychanalyse*, EPEL, coll. "Les grands classiques de l'érotologie moderne", 2005) et Fabrice Bourlez (*Queer psychanalyse : Clinique mineure et déconstructions du genre*), Hermann, 2018. Là où la psychanalyse s'est saisie du racisme, on peut citer Frantz Fanon, (*Peaux noires, masques blancs*, Seuil, 1952), Octave Mannoni (*Le racisme revisité*, Denoël, 1997) et les travaux de Jeanne Wiltord Mais qu'est-ce que c'est donc un Noir ?, éditions du Crépuscule, 2019. À noter le travail lancé tout récemment par Livio Boni et Sophie Mendelsohn (*La vie psychique du racisme. Tome 1 : l'empire du démenti*, 2021).

à la télévision alors qu'ils les avaient vécues, ou risquaient de les vivre hors-cadre. Il ne s'agit peut-être pas de résoudre cette énigme : le risque serait de sombrer dans la spéculation psychologisante. Mais poser quelques jalons de réflexion et d'action autour d'elle pourrait se révéler utile, puisqu'il est possible qu'entre ces scènes de la vie ordinaire, aberrantes et pourtant vécues — en l'absence de témoin —, un-e spectateur-ric se construise. Comment parler du cinéma, que peut-on désirer de lui à partir d'ici ?



*Fictions de Trump* aspire à poser « quelques exigences en matière filmique qui permettent d'entrevoir à quoi ressemblerait le "renversement" d'une figure aussi mondialisée que Trump — autant que celui d'autres dirigeants dont l'exercice du pouvoir, aussi autoritaire qu'imprévisible, fait la chronique ordinaire de l'aberration politique [16] ». L'auteur précise qu'« il ne s'agit pas de restaurer la figure de l'artiste démiurge face aux méchants gouvernants [17] », et que ce renversement devrait sans doute s'élaborer film après film, en passant par des modifications fugaces de notre perception de ces leaders. Mais de toute évidence, une indéfectible croyance dans le cinéma motive l'écriture de ce livre, au point qu'on y décèle un certain utopisme — parfaitement assumé, à s'en tenir aux lignes reproduites ci-dessus. Ce parti pris a peut-être entraîné quelques élisions (l'utopie implique le refus de bien des présupposés), mais *Fictions de Trump* lui doit aussi son originalité majeure, qui tient aux terrains sur lesquels s'y situe le combat contre le pouvoir qu'exerce un personnage comme Trump : non pas sur celui de la culture (la sous- vs la grande), ni sur celui de la propagande et de l'information mais sur ceux du temps, du désir et de l'image proprement dite. On pourrait dire que par cet utopisme, la pensée que D. Zabunyan développe dans le champ de l'esthétique a une parenté avec celle de Miguel Abensour, penseur des utopies dans celui de la philosophie politique — et ce très probablement par l'entremise de Deleuze [18]. Renouer avec l'Histoire, avec les autres, avec « ce monde-ci » à partir de nos

[16] *FT*, p. 132.

[17] *FT*, p. 110.

[18] Deleuze a été le directeur de la thèse de doctorat de Miguel Abensour, sur la relation de Marx à l'utopie.

utopies plutôt qu'à partir du pressentiment d'une débâcle imminente, n'est pas dénué d'incidence possible sur le réel, parce que les utopies sont désirables, parce qu'elles sont des brèches ouvertes dans le présent (si noir soit-il), qui nous ménagent la possibilité de rompre avec la malédiction. C'est cette sorte de fiction-ci — une utopie, concernant le cinéma en l'occurrence — qui gronde contre celles de Trump, du fond de l'essai de Dork Zabunyan. Elle n'est pas complètement construite, elle a ses parts d'indétermination qui lui sont peut-être consubstantielles, d'ailleurs, puisqu'il s'agit de combattre le fatalisme et la résignation. Mais quelques-uns de ses principes sont d'ores et déjà posés, comme celui des *puissances des images*, par exemple.

Il y a donc un certain pragmatisme de cet essai, qui découle, paradoxalement, de sa substruction utopique. Cette visée pratique de *Fictions de Trump* se manifeste surtout dans son troisième et dernier chapitre, dont les cinéastes et les praticien·nes de l'image pourront retenir quelques pistes de travail. Vis-à-vis du corpus repoussoir qui constitue l'empire audiovisuel de Trump, D. Zabunyan préconise les démarches exploratoires, immersives, accompagnées d'une interrogation sur la façon dont le cinéma peut s'en saisir sans s'y agréger, dont il peut produire une « contre-image » qui l'écharpille, qui le sape. Bien sûr, l'efficacité critique de l'art est foncièrement imprévisible, et c'est la raison pour laquelle *Fictions de Trump* ne se lit pas comme un manuel de cinéma politique. Il est toutefois possible d'y puiser, non des recettes, mais des ressources. En tenant compte de la multiplication des pratiques de l'image dans le monde actuel, on peut aussi songer que son·sa lecteur·rice pourrait être photographe, dessinateur·rice, micrologueur·se, bricoleur·se et relayeur·se de vidéos, gifs et memes sur internet. Il ou elle y trouverait de quoi penser, peaufiner ses stratégies de défense sur les réseaux, et ses contre-offensives audiovisuelles, jusqu'aux plus modestes, en repartant du principe qu'elles ne sont pas dénuées d'effets. Par l'adoption d'une posture critique exigeante et sobre (à l'instar de celle de Roland Barthes) et d'un point de vue rapproché sur son corpus hétérogène, artistique ou non, D. Zabunyan incite enfin les cinéphiles, amateur·rices d'images en tout genre à choyer leurs armes, à persister dans le regard, et dans l'analyse. À califourchon entre l'observation et la fabrique des images, le·a destinataire, l'usagèr·e possible de *Fictions de Trump* est peut-être indéfini·e, mais — autre caractéristique de cet essai, la plus discrète, peut-être — iel n'est pas complètement abstrait·e. Pas forcément cinéaste de métier, mais assurément, cinéaste *possible*, ce·tte destinataire fantasmé·e gagne en présence et en potentiel, iel s'outille en pensée, prend les formes plurielles que nos imaginaires lui inventeront, entre les pages du livre. Faisons en sorte que par iel — par nous — nos fictions soient mises en œuvre contre les mauvaises.

\* Dork Zabunyan, *Fictions de Trump, Puissance des images et exercices du pouvoir*, Le point du jour, Centre d'art éditeur, 2020



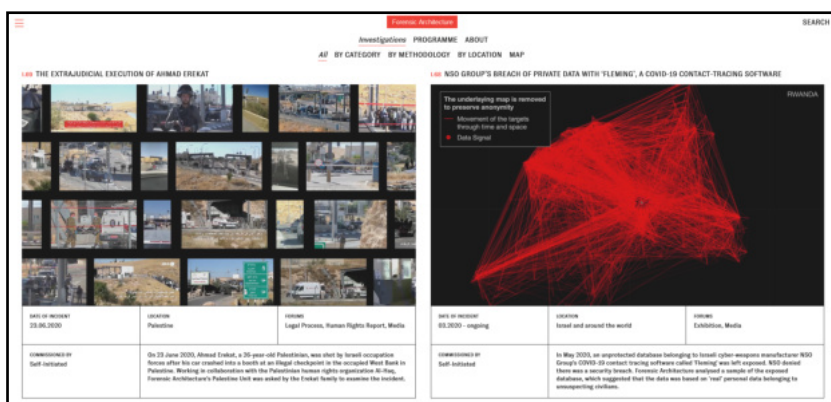
# DES ENIGMES DANS LE NOIR

À PROPOS DE "LA VÉRITÉ EN RUINES.  
MANIFESTE POUR UNE ARCHITECTURE  
FORENSIQUE" (2021) D'EYAL WEIZMAN

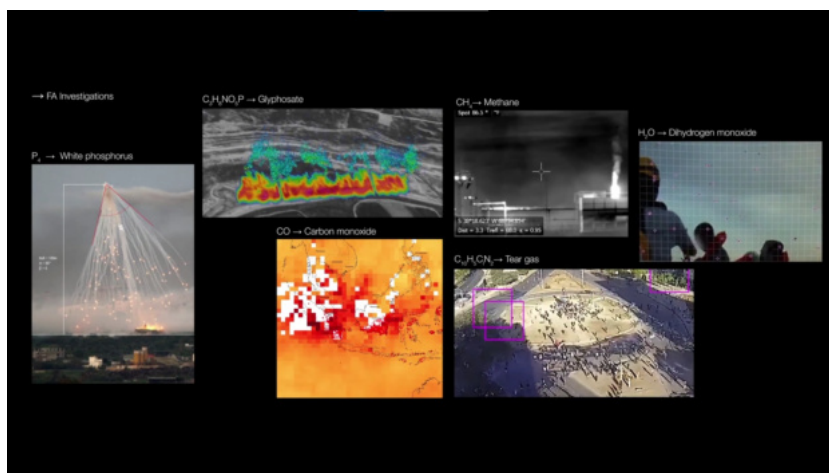
Si Forensic Architecture est le nom d'un groupe de recherche rattaché à la Goldsmiths University de Londres, c'est peut-être surtout celui d'une méthode d'enquête menée au moyen des traces et des données que les lieux et les villes conservent d'un événement. *La vérité en ruines. Manifeste pour une architecture forensique* est la traduction française de la définition qu'en propose Eyal Weizman, le prolifique fondateur et directeur de ce laboratoire [1], accompagnée de retours sur quelques enquêtes menées par l'unité de recherche spécialisée dans l'étude des atteintes aux droits humains et des crimes de guerre.

écrit par **Occitane Lacurie**

[1] *Forensic Architecture, Violence at the Threshold of Detectability*, New York, Zone Books, 2017.



Sur son **site-web**, Forensic Architecture propose de naviguer parmi ses enquêtes par lieu, par date, par catégorie (frappes aériennes, frontières, attaques chimiques, violences policières, violences environnementales...) mais aussi par méthodologie employée pour faire la lumière sur l'affaire étudiée. Ainsi le visiteur ou la visiteuse peut-elle, par exemple, naviguer entre l'analyse sonore du **meurtre de Pavlos Fyssas** par des militants d'Aube Dorée à Athènes en 2013, fournissant la preuve de la complicité de la police, le traçage assisté par ordinateur, dans la catégorie *machine learning*, d'un **char russe en Ukraine** en 2014, la modélisation en 3D utilisée pour démontrer la responsabilité de la police grecque dans le **meurtre de Muhammad Gulzar** à la frontière ou même, un mélange de plusieurs techniques dans le cadre d'une **étude comparée de différents types de nuages** issus d'explosions ou d'attaques au gaz.



La méthode forensique revendiquée par le groupe de recherche découle d'une série de tournants épistémiques qu'identifie Weizman, survenus au cours des années 1980, alors que les discours négationnistes prolifèrent sur la base d'une économie de la preuve d'apparence toute scientifique. Dans les ruines des chambres à gaz d'Auschwitz se succèdent des sceptiques qui se sont subitement découvert une fibre matérialiste : « Opposant la matière à la mémoire, [David Irving] semblait prôner une histoire sans témoignage et au-delà du langage [2]. » Si bien que sous la plume de ces entrepreneurs de la négation, toute la réalité du génocide semble en être réduite à reposer sur la présence de quatre trous, dans la toiture effondrée de ce qui fut une chambre à gaz, utilisés pour introduire le Zyklon B dans la pièce. Ces quatre trous réapparaissent dans *Images du monde et inscription de la guerre* d'Harun Farocki en 1989, accidentellement filmés par une mission de reconnaissance étatsunienne, mais trop petits pour se situer franchement au-dessus du seuil de visibilité et couper court au débat. Plus tard, Forensic Architecture se voit commissionné pour enquêter sur des frappes de drones dotés d'une « technologie contre-architecturale », autrement dit, capables de traverser le toit d'un immeuble, une série de plafonds et de n'exploser que dans l'appartement choisi, tuant ses occupants sans que le bâtiment ne soit détruit. Pour prouver l'usage de ces armes, il faut repérer les trous pratiqués dans les toits (eux aussi trop petits pour être identifiés par satellite) afin de reconstituer la trajectoire des projectiles et déterminer leur point d'impact. De ce moment où l'architecture devient méthode d'établissement de la preuve *a posteriori* contre un discours procédant d'un « positivisme négatif », Eyal Weizman fait l'acte de naissance de l'architecture forensique comme discipline. Tout se passe comme si l'adjectif « forensique » transformait l'architecture – discipline créatrice chargée de la dignité des « beaux-arts » dans nos catégories européennes – en méthode d'enquête : il n'est plus question d'édifier mais d'élucider, à partir des dégâts imprimés dans le bâti, le sort subi par ses occupant·e·s. Ce renversement de perspective trouve son origine dans le développement de la pratique assurantielle d'analyse des défauts architecturaux et dans la branche de l'archéologie qui se spécialise dans l'étude des bâtiments. L'une comme l'autre considèrent les constructions humaines comme un matériau et l'architecture comme un outil permettant d'en extraire de l'information et de l'interpréter.

Car Weizman propose de postuler, dans la droite ligne des *stone tape theories* spirites et des *machinae memorialis* médiévales, que les pierres ont une mémoire, que le bâti est toujours le témoin, le support d'enregistrement de ce qui s'est déroulé en son sein et de ce qui l'a endommagé : autrement dit, « le mur [fonctionne] comme une pellicule photo [3] ». Dans un texte antérieur à la fondation du laboratoire, également traduit en français [4], Eyal Weizman

[2] *La vérité en ruines*, p. 17.

[3] *Ibid.*, p. 48.

[4] Eyal Weizman, *À travers les murs : l'architecture de la nouvelle guerre urbaine*, Isabelle Taudière (trad.), Paris, La Fabrique, 2008, chapitre extrait d'Eyal Weizman, *The Hollow Land. Israel Architecture of Occupation*, Londres-New York, Verso, 2007.

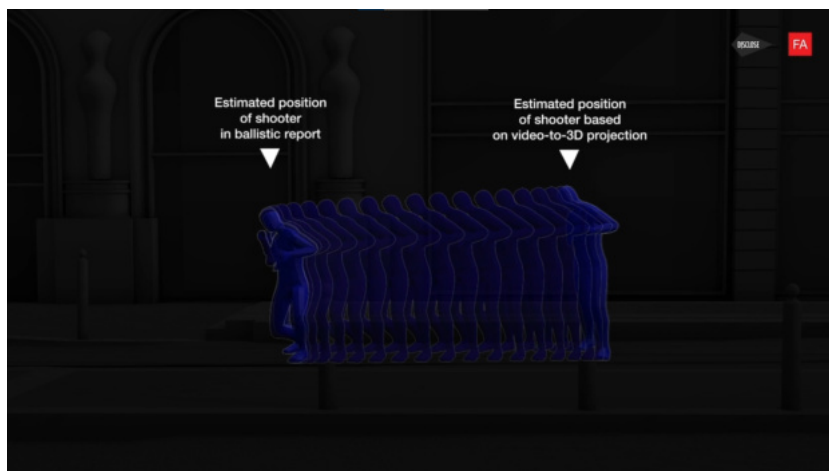
interrogeait les méthodes employées par l'armée israélienne dans les villes palestiniennes et les camps de réfugié·e·s de Balata et Naplouse : pour que les manœuvres militaires ne soient pas repérées depuis le ciel, les troupes n'empruntent pas le réseau des rues, des portes ni même des fenêtres, mais progressent à travers les murs, perçant dans la continuité du bâti un autre réseau, en forme de termitière. Ce n'est qu'en interrogeant cette ville trouée que peut être reconstituée la stratégie de Tsahal, les destructions et les pertes civiles causées. Mais l'analyse architecturale telle que la pratique Forensic Architecture ne se réduit pas à l'étude des bâtiments : la notion d'architecture a vocation à être étendue à tout ce qui environne les constructions susceptible d'avoir collecté des données concernant l'événement à reconstituer : « L'environnement urbain a une forte capacité d'enregistrement de la réalité, que ce soit au niveau matériel, analogique ou numérique. C'est un milieu à grande densité médiatique, saturé par les images des capteurs optiques et d'autres appareils, les équipements météorologiques, les détecteurs de bruits et de pollution, les caméras de surveillance et les smartphones [5]. »

[5] *La vérité en ruines*, p. 64.

[6] *Ibid.*, p. 71.

Une objection vient alors à l'esprit : bien qu'attachée à l'élucidation d'affaires regardant le non-respect des droits humains par les États, Forensic Architecture fait appel à un corpus d'archives produites par les dispositifs de surveillance installés par lesdits États, et ce, en se réclamant d'un rapport à l'information relevant de la forensique, autrement dit, de la police scientifique. C'est que l'ambition est d'« inverser la direction du regard forensique officiel » afin de « retourner l'approche forensique contre l'État [6] », posture épistémique que Weizman propose de nommer à l'aide d'une étymologie alternative de l'adjectif « forensique » pour qu'il ne dépende plus du substantif anglais *forensics*, mais du latin *forensis* [7], terme désignant tout ce qui a trait au forum mais aussi ce qui émane de celui-ci, comme voix, comme idées et comme décisions collectives.

[7] *Forensis* est d'ailleurs le titre de l'ouvrage somme produit par le collectif, sous-titré *The Architecture of Public Truth*, Berlin, Sterberg Press, 2014, [téléchargeable en ligne](#).



Cette généalogie politico-méthodologique revendiquée par Eyal Weizman pour son groupe de recherche, entre expérimentations farockiennes et renouvellement de l'analyse audiovisuelle à l'heure des humanités numériques, explique sans doute l'intérêt que connaît Forensic Architecture du côté des études visuelles. Aussi bien diffusées par des médias d'investigation (en France, c'est le cas du *Monde* pour la [reconstitution de la mort d'Adama Traoré](#), de *Médiapart* pour l'[enquête sur l'explosion du port de Beyrouth](#) ou encore de *Disclose* pour la [contreexpertise concernant le décès de Zineb Redouane](#)) qu'exposées dans des galeries d'art contemporain (la Biennale d'Architecture de Venise en 2016, le [BAL en 2015](#) en France ou la [Documenta 14](#) en 2017), les vidéos produites par Forensic Architecture suscitent l'engouement de milieux journalistiques, juridiques et artistiques. Au regard de l'histoire de l'analyse filmique,

cette méthode semble arrivée à point nommé, quelque part entre la crise postmoderne de la vérité et celle de l'image photographique identifiée par David Bordwell, Fredric Jameson ou Jean-Baptiste Thoret, et les problèmes démocratiques que pose l'accès à l'information ainsi qu'aux images produites par l'œil du pouvoir, notamment en contexte militaire. Dans ces hyper-films que produit Forensic Architecture, ce qui n'a pas été filmé ou enregistré est extrait du hors-champ par l'enquête forensique, tantôt reconstitué en animation 3D ou figuré par des *data visualisations* mouvantes. La conviction de contribuer à résoudre un problème de la visibilité contemporaine parcourt le texte d'Eyal Weizman – ainsi que la postface de Grégoire Chamayou – : la « vérité en ruine » suppose que l'architecture forensique serait en mesure de la rebâtir, de même que de mode d'investigation aiderait à lutter contre la pratique du mensonge, de la dissimulation et de la vérité alternative par les gouvernements ou les armées, que l'auteur appelle « épistémologie des ténèbres [8] ». Cinéma d'intervention hypermédial, la méthode Forensic Architecture compte parmi les emplois politiques les plus enthousiasmants de l'image en mouvement – au moins jusqu'à la prochaine crise épistémologique du regard.

[8] *La vérité en ruine*, p. 150.

\* Eyal Weizman, *La vérité en ruines, Manifeste pour une architecture forensique*, trad. Marc Saint-Upéry, Postface de Grégoire Chamayou, Zones, 2021



# PODCAST

## #03 \_ POUR UNE HOSPITALITÉ MANIFESTE

UNE CINÉMATHÈQUE SANS MURS

>>> écouter

Fabriqué par Occitane  
Lacurie et Barnabé  
Sauvage

En mars, le **PEROU** et **Image de ville** montraient quelques films **au festival Cinéma du réel dans le cadre du programme Front(s) Populaire(s)**. « Pour une hospitalité manifeste » est le nom de **l'appel à l'origine de ces films**, formulé par les deux associations à destinations des cinéastes, afin de constituer une collections d'images qui sera associée au dossier qui sera bientôt déposé à l'UNESCO, visant à faire inclure le geste d'hospitalité au patrimoine mondial immatériel de l'humanité.

# DÉBORDEMENTS\_1.PDF

**Rédacteur en chef :** Romain Lefebvre

**Comité de rédaction et d'édition :**

Gabriel Bortzmeyer, Lucie Garçon, Pierre Jendrysiak, Florent Le Demazel, Occitane Lacurie, Raphaël Nieuwjaer, Barnabé Sauvage, Chloé Vurpillot

**Ont également contribué à ce numéro :**

Claire Allouche, Camille Bui, Fanny Cardin, Estelle Dalleu, Ariane Papillon, Jacopo Rasmi, Raphaël Szöllösy, Benjamin Thomas

**Merci !** Alice Lenay

**merci aussi :** Cinéma du Réel, Image de ville, PEROU, Tënk

# DÉBORDEMENTS

**Fondateurs :** Florent Le Demazel, Romain Lefebvre, Raphaël Nieuwjaer

**Site web :** [www.debordements.fr](http://www.debordements.fr)

**Contact :** [revuedebordements@gmail.com](mailto:revuedebordements@gmail.com)

**ASSOCIATION :**

**Présidente :** Solène Secq de Campos Velho

**Secrétaire :** Thomas Vallois

**Trésorier :** Florent Le Demazel