

DÉBORD EMENTS

_2.PDF

Si le vent tombe

Nora Martirosyan (2020)

© Sister Productions



ÉDITO

« À hanter les salles de cinéma, le public désapprend à lire et à penser comme il a lu ou écrit, mais il s'habitue à ne faire que lire et penser comme il voit. Parmi les producteurs de films, le mot visualiser fut à la mode pendant quelques années. En effet, on ne saurait mieux caractériser la culture cinématographique, qu'en disant qu'elle rend plus visuelle la pensée. Après l'Homme-artisan et l'Homme savant, on voit ainsi apparaître l'Homme spectateur... »

écrit par **Débordements**

Esprit de contradiction ? Blues par anticipation ? Se remémorer cette citation de Jean Epstein, alors que les salles réouvrent, laisse songeur. S'il y a bien longtemps que l'on a relégué aux anthologies pour étudiant·es les utopies enthousiastes ayant accompagné la naissance du cinéma, se demander ce qu'il en reste ne fait pas pour autant plaisir, et on se demande ce que l'on attend soi-même au moment de retourner hanter les salles. Après que « l'homme-spectateur » appelé de ses vœux par Epstein a pu être soupçonné d'être un consommateur aliéné, le cinéma est aujourd'hui loué pour la possibilité d'échapper à la double distraction du domicile : regarder un film Netflix tout en gardant son téléphone portable à la main. L'horizon est bien morne : nous voilà sommé·es de nous réjouir du bon nombre d'entrée à la séance de 9h de l'UGC Ciné Cité des Halles et de la pléthore de films présentés comme une « offre » diversifiée pouvant satisfaire tous les goûts. L'union sacrée, en plus de masquer des inégalités entre les acteurs du secteur, réduit les attentes et dégénère en spots sentimentaux, où des spectateur·ices retrouvent leurs salles sur fond de Gilbert Bécaud. Nous, qui écrivons sur des films, nous retrouvons dans une position malaisée, pris en tenaille entre les louanges adressées à la salle comme espace d'absorption dans l'image et/ou de sociabilisation, et les inquiétudes économiques liées à la reprise, avec l'embouteillage de films en prévision. Cette situation laisse peu de place à nos problèmes à nous, critiques bénévoles, ou disons plus largement de « spectateur·trices acteur·trices » de l'exploitation cinématographique en France. En tout cas, nous ne sommes pas pressé·es de dire du mal de films risquant déjà une mort par étranglement.

Le clip que la Fédération Nationale des Cinémas Français avait produit pour la réouverture de juin 2020, lui, ne risque pas grand chose. Il était d'une perfection telle, aux yeux des autorités politiques et culturelles, qu'il fallait le recycler un an plus tard sans y changer le moindre raccord – comme si rien ne s'était passé depuis [1]. « Je reviens te chercher, ben, tu vois, j'ai pas trop changé » : les enseignes de cinémas tout droit sorties d'un film de Jean-Pierre Jeunet s'illuminent, et une petite foule sentimentale dispersée aux quatre

[1] La FNCF a re-publié cette vidéo sur sa chaîne YouTube le 18 mai dernier.

coins de la ville se précipite sur ses fauteuils rouges, et pleure de joie. L'homme et la femme spectateur·trice seraient ces êtres à bout, abattus par des mois de restrictions émotionnelles et assoiffés de sensations romantiques ou de rires [2]... De ce point de vue c'est bien la même chose qui se joue dans la réouverture des cinémas et dans celles des terrasses – celles, du moins, dont les charmantes photos virales ont donné quelques airs de Libération pastiche à nos fils d'actualité. Cette coïncidence (en est-elle vraiment une ?) qui a voulu que les salles rouvrent en même temps que les terrasses n'aurait d'ailleurs pas déplu à Jean Epstein, qui faisait du cinéma un héritier de l'alcoolisme, capable d'apporter une soupape sociale, mais sans peser sur les foies.

À propos : à s'en tenir aux réseaux sociaux, nous serions bien en peine de prétendre que le goût du cinéma a supplanté celui du bistrot au sein de notre communauté. De nombreux·ses cinéphiles se sont montré·es plus fièr·es, ce mercredi, de retrouver leurs semblables autour d'un verre, qu'autour d'un film en salle. Il n'est pas impossible que l'homme et la femme spectateur·ice de 2021 aime toujours « l'expérience collective de la projection en salle », mais ce pourrait être pour des raisons dont il ou elle ne tire qu'une moindre gloire (d'où que les selfies devant les façades des cinémas restent rares), pour ces mêmes raisons qui font qu'il ou elle aime aussi les bars. « Dans l'ombre, où les regards se nouent » (comme le disait Jacques-Bernard Brunius), il y a ce plaisir saugrenu, de partager l'émanation d'un projecteur comme on partage celle d'une pompe à bière avec des inconnu·es, dont peut-être, tout le reste nous sépare. Nous ne nous y prenons pas souvent en photo – la lumière est parfois un peu glauque. En vérité nous y pleurons rarement de joie. Nous n'y affichons pas systématiquement une mine radieuse. Mais nous nous y sentons bien. La salle de cinéma peut être considérée comme un lieu de « sociabilisation », à la condition qu'on n'ignore pas la part non-mièvre, l'érotisme amer de l'expérience qu'elle accueille, la réalité sociale (la fatigue, l'humeur noire, le dissensus...) à laquelle nous exposons nos sens, et qui nous concerne lorsque nous allons au cinéma.

Par ailleurs, de nombreuses salles accueillent des rencontres, des discussions d'après-séance. Cela fait d'ailleurs partie des critères imposés par le CNC pour décrocher le précieux classement « art et essai » sans lequel elles disparaîtraient, comme d'autres ont disparu ces dernières décennies. De fait, nous n'avons pas tou·te·s vue sur l'enseigne d'un cinéma dit de « proximité » depuis notre fenêtre ; certains doivent prendre leur voiture, d'autres le métro, le bus, qui ont aussi leurs horaires. Nous choisissons notre séance en fonction de contraintes lourdes, nous achetons notre place. Il faut encore s'étonner qu'une institution comme la Fédération Nationale des Cinémas Français paye son déni de tant d'efforts, qu'elle fasse tout son possible pour cacher cette réalité sociale et économique dans laquelle l'homme ou la femme-spectateur·ice fraye son chemin jusqu'à la salle, intervient dans cette économie d'exception qu'est celle du cinéma et de l'audiovisuel en France, après un an de réformes d'une brutalité ahurissante, comme celle, récente, de l'assurance-chômage.

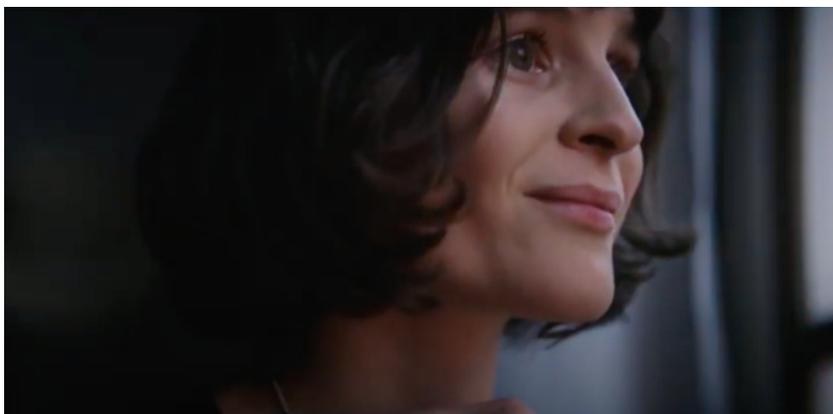
Mais cette année aura aussi offert aux acteur·ices du monde de la culture une occasion de rappeler, à travers les nombreuses occupations de salles de spectacles et celles, moins nombreuses, de salles de cinéma [3], une évidence : que les cinémas comme les théâtres sont des lieux à l'intersection du monde social et artistique, et même des lieux qui démontrent, à chaque fois qu'ils en ont la possibilité, l'absurdité de cette séparation. Or certains spectateurs semblent quelque peu dégoûtés par ces trivialités sociales, et se fendent de tweets où ils se plaignent des « happenings politiques-syndicaux » venant « pourrir » leur expérience privilégiée, préférant le

[2] À propos des émotions recherchées à l'heure de la réouverture des salles, nous renvoyons le·a lecteur·ice au [box-office](#) de la première semaine d'exploitation).

[3] Parmi les lieux de culture occupés ce printemps nous sommes en mesure de citer cinq cinémas : le [Ciné 32](#) d'Auch, le [François Truffaut](#) de Chilly-Mazarin, le [Méliès](#) de Pau, le [Clef](#) à Paris et le [Ciné Dyke](#) du Puy-en-Velay. Il faut y leur ajouter le parvis – l'accès à l'intérieur du bâtiment s'avérant impossible – du [Cinéma+Théâtre](#) de Narbonne.

monde de l'Art à celui des travailleur-euses qui le font vivre. On pourrait se contenter de s'en amuser en disant quelque chose comme : « Trop drôle, les bourgeois ont le seum ». Mais peu à peu ces positions se répandent, et certains (Wajdi Mouawad, Transfuge...) n'hésitent pas à accuser les occupant-es des théâtres de mettre en péril la démocratie, jusqu'à faire des parallèles douteux entre les territoires occupés par Israël et les lieux de culture devenus lieux de lutte. Le confusionnisme n'a pas de limites, et la défense bourgeoise du droit au divertissement non plus, y compris si ce divertissement doit s'accomplir sur le dos des intermittent-es, des précaires du monde du spectacle et de la culture.

Or ce qui vaut pour les théâtres vaut aussi pour les festivals, les musées et tout le reste : souvenons-nous de la soirée d'ouverture du Cinéma du Réel 2020, où, à la veille du premier confinement, une centaine de travailleurs mais surtout de travailleuses précaires de la culture sont montées sur scène pour parler des conditions de travail imposées au nom du fonctionnement de la machine culturelle. Les réjouissances unanimes autour de ces « réouvertures » tant attendues (rappelons que ces réouvertures ne sont que partielles, et que certains lieux, comme les boîtes de nuit, restent à peu près ignorés par le gouvernement) ne doivent pas forcer les acteur-ices du secteur à plier et à abandonner les revendications formulées pendant la pandémie sous peine de passer pour des casseurs et casseuses d'ambiance. Si l'on joue l'opposition entre le streaming et la salle, entre Netflix et le cinéma de quartier, rappelons que la différence fondamentale entre ces deux expériences est que l'on entre et l'on sort du cinéma – chez soi on ne sort de rien du tout, sinon du lit ou du canapé. Impossible de s'y enfermer, hors du monde : à l'intérieur comme à l'extérieur de la salle, c'est la société que l'on retrouve. Retourner au cinéma, d'accord, mais à condition de réapprendre à en sortir. Lever le coude et les yeux, mais sans baisser la tête.



← Clip [Tous au cinéma],
Fédération Nationale des cinémas
français, 2020.



← Le François Truffaut de Chilly-
Mazarin, printemps 2020.

SOMMAIRE

CRITIQUES 6

MONSTER HUNTER, PAUL W. S. ANDERSON 7
DES GRANDS ET DES PETITS

SI LE VENT TOMBE, NORA MARTIROSYAN 10
HISTOIRE-GÉOGRAPHIE

ENTRETIEN 12

L'EMPIRE DE LA PERFECTION, JULIEN FARAUT 13
« LE CINÉMA MENT, PAS LE SPORT. »

RECHERCHE 17

IMAGES THAT HAUNT (II) 18
THE EFFECT OF THE PANDEMIC ON BRAZILIAN SHORT FILMS

IMAGES INDOCILES (2) 27

JUSTE UNE IMAGE CONTRE LE "VISUEL" CONTEMPORAIN 28
LA REPRÉSENTATION DES VICTIMES DANS LE DAHLIA NOIR, REDACTED
ET PASSION DE BRIAN DE PALMA

"VIVRE DANS UN CIMETIÈRE D'ÉPAVES" 36
DE JAMES GRAHAM BALLARD À NADÈGE TRÉBAL

CADRER-RÉSISTER 45
SUR PHANTOM OF THE PARADISE ET FIGHT CLUB

DE L'INDOCILITÉ À LA RÉSISTANCE 55
LES ENJEUX CORPORELS DU CINÉMA POLITIQUE

NOTES 65

UNE POÉTIQUE DE L'ATTENTION 66
LE CINÉMA DOCUMENTAIRE DE DOMINIQUE CABRERA

SUIVRE LE FIL 74
À PROPOS DE PLAN 9 FROM OUTER SPACE

PODCAST 78

#04_ CHLOÉ GALIBERT-LAÎNÉ 78
LES IMAGES ET LE CERVEAU



CRITIQUES

↑
Monster Hunter
Paul W.S. Anderson (2020)
© Impact Pictures

MONSTER HUNTER, PAUL W. S. ANDERSON

DES GRANDS ET DES PETITS



écrit par **Pierre Jendrysiak**

← **Monster Hunter**
Paul W.S. Anderson (2020)

Paul W. S. Anderson est-il un grand ou un petit cinéaste ? Ça dépend à qui vous demandez : à ses défenseurs qui en font le modèle d'un *vulgar auteurism* de série B, post-moderne et avant-gardiste, ou à ceux qui rient devant la bêtise de ses films, qui ne consentent qu'à en sauver un ou deux à leurs yeux un peu moins mauvais que les autres (*Event Horizon*, le plus souvent). Sa filmographie, à peu près ignorée par la critique de cinéma institutionnelle, oscille entre adaptations de jeux vidéo et films de science-fiction à petit budget. Paul W. S. Anderson a cependant trouvé sur certains sites internet (de ses fans sur le réseau social cinéophile Letterboxd à la plateforme Mubi, qui a publié sur *Notebook* quelques articles à son sujet [1]) une forme de légitimité qu'il ne recherchait peut-être pas, lui qui dit s'intéresser principalement aux réactions du public et au succès commercial de ses films [2]. Un travail reste à faire sur l'étrange réception de l'œuvre de ce cinéaste britannique.

[1] Accessibles [ici](#) ou [là](#).

Ses films, justement, ont toujours à voir avec la question du grand et du petit : ils racontent tous à leur manière la rencontre de personnages faibles (en puissance ou en nombre) avec une force qui les dépasse absolument, de l'état policier de *Shopping* à l'éruption volcanique de *Pompeii* en passant par la superpuissance de l'entreprise Umbrella et son armée de zombies dans *Resident Evil*. C'est souvent de cette confrontation que naît la force politique ou théorique de ses films, leur contenu pseudo-révolutionnaire (la lutte contre l'autorité dans *Shopping*, l'émancipation des esclaves dans *Pompeii*) ou réflexif (tout le dispositif de *Resident Evil : Retribution* qui fonctionne comme un grand studio de tournage), mais aussi leur grande force émotionnelle : Paul W. S. Anderson sait aussi créer en quelques traits des personnages forts, rendant leur combat contre des forces titanesques encore plus saisissant. Et l'on pourrait évidemment, en s'amusant un peu, faire de cette confrontation du grand et du petit la profession de foi du réalisateur, qui semble toujours reproduire, avec un budget moindre, les grands succès du cinéma américain (notamment ceux de Ridley Scott : *Event Horizon* évoque *Alien*, *Soldier* serait un « spin-off » de *Blade Runner*, *Pompeii* a un sujet proche de *Gladiator*...). Des versions « bis », moins larges, mais peut-être plus profondes, où la richesse formelle est inversement proportionnelle à la « qualité » de l'écriture. Anderson pourrait

[2] « I don't make films for critics and I'm not particularly interested in what they have to say and they don't have a bearing on my audiences. I've always positioned myself as a populist filmmaker. People see my films and they cheer and they clap and they are the kind of movies I like to see myself. Audiences are my barometer. », dit-il dans [une interview](#).

aisément être désigné comme un artisan formaliste s'étant donné comme objectif de chercher à chaque instant une forme d'hyperstylisation ou de frénésie, de créer un effet de sidération esthétique constant, quitte à évacuer rapidement des scènes moins spectaculaires, celles qui lui laissent peu l'occasion de donner à voir sa virtuosité (il n'y a pas ou peu de scènes d'exposition dans ses films, leurs univers fantastiques étant le plus souvent résumés dans un préambule prenant la forme d'un monologue ou d'un texte défilant). Ni « worldbuilding », ni ample récit : ne compte que le rythme, l'énergie sensorielle qui se dégage des images. Cette sidération trouve aussi sa source dans la dimension abstraite des films : faite de grilles, de plateaux et de plans construits autour de formes géométriques, sa mise en scène est précise, millimétrée, certains diraient algorithmique ; c'est peut-être cette réunion d'un travail d'artisan hollywoodien et d'une précision géométrique dans la mise en scène qui pousse quelques critiques à le comparer à Fritz Lang [3].



Monster Hunter, assurément, est un petit film – un film minuscule. Nouvelle adaptation d'un jeu vidéo (après *Mortal Kombat* et la série *Resident Evil*), il s'agit d'un film où cette lutte de David contre Goliath se fait littérale (l'histoire est celle d'un groupe de soldats américains transportés dans un monde parallèle peuplé de créatures gigantesques), mais où, étonnamment, elle n'amène ni possibilité critique, ni terreau théorique, ni force émotionnelle. Voilà un film où il n'y a à peu près rien : on a beau voyager entre les univers, c'est toujours un désert de sable qui s'étend sous nos yeux – les personnages eux-mêmes, lorsqu'ils passent de « notre monde » à un autre, pensent seulement s'être déplacés de quelques centaines de mètres. Difficile, d'ailleurs, de parler de personnages, tous vides d'identité ou de vitalité. Même le personnage principal, Artemis (Milla Jovovich), est identifié et caractérisé par des signes codés que le film n'interprétera jamais : une alliance gravée « Forever » conservée dans une petite boîte en métal, des tatouages de dates et de lettres, tout cela n'étant que la trace d'un passé auquel il est impossible de croire (tout comme on peine à croire que ce film donnera lieu à une « suite », ce qu'il semble pourtant annoncer de bout en bout). Les événements sont sans intérêt, les objectifs que les personnages doivent atteindre (tuer un monstre, atteindre un lieu) ne prennent jamais chair et semblent toujours parfaitement arbitraires.

Certes, les autres films d'Anderson ont aussi une part d'arbitraire dans leurs récits fait d'objets-clé à atteindre et de retours en arrière (ses films donnent une expression cinématographique au principe vidéoludique du *backtracking*) ; leurs personnages y sont aussi rarement particulièrement fouillés, simples avatars plus proches du *cosplay* que d'êtres psychologiquement complexes. Mais Anderson sait aussi creuser à l'intérieur de ces univers et de ces personnages superficiels en faisant de leur artificialité un accès vers une autre profondeur : peu importe qu'ils soient vides tant qu'ils laissent assez d'espace pour permettre des projections diverses et variées. À mesure que les films *Resident Evil* avancent, le personnage d'Alice devient de moins en moins humain (super-pouvoirs, clones...), mais il devient aussi une sorte de réceptacle émotionnel pour le spectateur, qui peut voir dans sa quête une analogie de tout geste libérateur ou de n'importe quelle recherche d'identité. De même, les motivations risibles de la société malveillante Umbrella (« contrôler le monde »)

[3] On trouvera un exemple de cette référence régulière à Fritz Lang dans un des articles de Notebook cités ci-dessus, ou encore dans un article publié dans la revue canadienne *Cinema Scope* : « the simplistic but elegantly mounted layout of *Resident Evil* showed Anderson as a descendant of the geometric-style tradition running from Fritz Lang to John Carpenter » (disponible [ici](#)).

← **Resident Evil & Shopping**
Paul W.S. Anderson (2002 et 1994)

permettaient d'y voir une caricature prenant abstraitement la place de n'importe quelle institution à abattre (l'ordre social, les entreprises multinationales, la bourgeoisie...) [4]. Cet espace laissé au spectateur n'est pas qu'un espace vacant, mais bien un espace creusé au sein des images, construit méthodiquement par cette esthétique de l'abstraction et de la netteté. Malheureusement, aucun personnage, aucun décor de *Monster Hunter* ne contient assez d'espace pour pouvoir créer ce rapport privilégié avec le spectateur : ils ne sont pas seulement creux, ils sont plats.

Monster Hunter est en quelque sorte un film de Paul W. S. Anderson vidé de sa substance, de sa richesse. La matière même semble avoir disparu des mondes fantastiques qu'il s'amuse à fabriquer : lui qui aime habituellement filmer des effets de particules (de l'eau, de la poussière) ne s'amuse que très peu avec ce monde ensablé. Sans sujet, le film va de scène en scène, de cliché en cliché, en marchant vers cette grande tour fantastique sans jamais y croire, et sans jamais l'atteindre d'ailleurs. Ne subsiste plus que son plaisir d'un cinéma d'action de bonne facture, où cette lutte du grand et du petit n'est plus l'objet d'un désir de cinéma plus grand mais la finalité de sa recherche ; tout n'y est qu'un prétexte.

Dans ce désert vain et convenu, sans or ni pétrole, on trouve tout de même quelques idées, preuve qu'il y a bien un être humain derrière la caméra et que nous ne sommes donc pas tout à fait dans le pilotage automatique de blockbusters plus imposants [5]. Subsistent quelques fragments, quelques scènes, quelques taches de couleur qui trouvent leur place sur des monochromes blancs (le sable) et bleus (le ciel) : des plaques de verre noir créées par le souffle d'une créature cracheuse de feu (l'occasion de beaux échanges entre les soldats, « *How do you melt sand ?* »), une voiture qui se retourne (par deux fois), une explosion de craie rouge... Autant de plans qui donnent à ressentir, par touches, la créativité plastique qui irriguait les autres films. Il s'agit maintenant, pour Paul W. S. Anderson, qui reste un ingénieux metteur en scène, d'habiter un vide immense et d'y trouver la manière la plus saisissante de donner à voir deux ou trois monstres : ni plus, ni moins.

Le film a au moins cette vertu pédagogique : démontrer le talent de metteur en scène de Paul W. S. Anderson autant que la vacuité de ce talent lorsqu'il est mis au service d'un film sans enjeux, sans personnages, sans intérêt. *Monster Hunter* n'est qu'un petit film sur de très gros monstres réalisé par un petit termite farberien que l'on se plaît, quand il fait de beaux films, à transformer en grand cinéaste : bref, une confusion entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. Est-ce une découverte, ou une platitude ? Une prouesse, ou un échec ? Eh bien, ça dépend à qui vous demandez.



Monster Hunter, un film de Paul W. S. Anderson, avec Milla Jovovich (Artemis), Tony Jaa (Hunter), Ron Perlman (The Admiral), T.I. (Lincoln). Scénario : Paul W. S. Anderson / Image : Glen MacPherson / Montage : Doobie White / Musique : Paul Haslinger. Durée : 103 minutes. Sortie française (VOD) : 28/04/2021.

[4] En cela, les films de Paul W. S. Anderson (notamment les *Resident Evil*) doivent beaucoup à *The Matrix*, la « matrice » de la trilogie étant déjà le socle d'une multitude d'interprétations politiques, philosophiques ou esthétiques possibles plutôt qu'un signe guidant avec précision la signification du film.

[5] Tendance bien décrite dans les articles de Camille Brunel sur *Débordements*, à propos, par exemple, du « désastre » de *Godzilla 2 : King of the Monsters* (« Plus personne pour s'occuper des plans : seuls comptent les personnages »), ou encore du « vide absolu » d'*Avengers : Infinity War*.

← **Monster Hunter**
Paul W.S. Anderson (2020)

SI LE VENT TOMBE, NORA MARTIROSYAN

HISTOIRE-GÉOGRAPHIE

Alain (Grégoire Colin) se rend au Haut-Karabakh pour des raisons techniques et logistiques : examiner l'aménagement d'un aéroport qui devrait désenclaver ce petit territoire à l'indépendance contestée. À ses questions essentiellement géographiques, on donne des réponses historiques et culturelles. Le film oscille toujours entre ces questions qui posent le cadre, permettent d'avoir une connaissance pseudo-objective du lieu où l'on se trouve, et ces réponses plus complexes, personnelles, qui ne cachent pas leur engagement et leur subjectivité. Deux façons d'aborder un territoire qui correspondent peut-être aux deux manières par lesquelles on peut, dans un film, appréhender un paysage : comme un géomètre, ou bien comme un historien.

Si le vent tombe se déploie d'abord comme une série de leçons : ce personnage extérieur, sur qui nous n'apprenons presque rien, est évidemment pensé comme un relai du spectateur à qui les autres personnages peuvent apprendre les spécificités culturelles de ce pays, son passé douloureux et ses difficultés politiques. Le film déploie ainsi son ambition quasi-pédagogique, cherchant à faire découvrir cet État dont la plupart des Français (y compris l'auteur de ces lignes) ne connaissaient pas l'existence avant son embrasement en novembre dernier [1], proposant même, par un jeu d'énumération des pays frontaliers, d'apprendre à le placer sur une carte : « *North, North-East : Azerbaijan, enemy. North-West, Armenia, Georgia, friendly. Further North, Russia. West : Turkey, enemy. South, South-West : Iran, on good terms.* »

Mais la leçon ne dure pas indéfiniment, et laisse petit à petit place à l'école buissonnière. La peinture du Haut-Karabakh prend alors, pour le personnage comme pour le spectateur, la forme d'une expérience interne, subjective. C'est aussi là que la fiction prend le dessus, et que le film déploie une beauté plastique très impressionnante. Le récit s'organise, se complexifie, permet de passer vers une autre dimension, de quitter l'abstraction de la carte pour suivre une sorte de guide local, celui qui connaît les raccourcis. Ce guide, c'est un enfant, Edgar, l'autre personnage principal du film, qui erre à travers la région en vendant une eau aux vertus supposément magiques. Ses pas dévoilent la face cachée du territoire, ouvrent la voie à une expérience plus empirique qui, paradoxalement, passe par le récit imaginaire. Car comment montrer autrement les rêves, les angoisses, les souvenirs, bref la culture d'un pays, qu'en créant une fiction qui permettra d'en donner une image ? L'idée que le Karabakh serait « rond comme la terre », suggérée par le chauffeur d'Alain, est ainsi matérialisée par les liens que tous les personnages entretiennent entre eux et par leur manière de se croiser sans cesse.

Cet imaginaire, cependant, est bien ancré dans la réalité : c'est sur la rupture du cessez-le-feu que le film se conclut, alors qu'Alain cherche à vérifier la matérialité de la frontière avec l'Azerbaïdjan ; rupture « fictionnelle » du cessez-le-feu qui est devenue, en novembre dernier, une réalité. Si personne n'est blessé lors des échanges de tirs que le personnage provoque involontairement, l'ouverture de l'aéroport

écrit par **Pierre Jendrysiak**

[1] Le Haut-Karabakh est depuis les années 90 le centre d'un conflit opposant majoritairement l'Azerbaïdjan et l'Arménie. Le pays a déclaré son indépendance en 1991 mais n'est reconnu par aucun Etat membre de l'ONU. En novembre 2020, les conflits armés reprennent violemment dans la région, aboutissant à un accord de cessez-le-feu largement défavorable au Haut-Karabakh et à son principal allié, l'Arménie.

se voit nécessairement repoussée. C'est que la réalité la plus dure d'un pays se fonde parfois sur une fabrication, une fiction : une frontière.

Voilà deux vues, deux tableaux d'un pays. D'abord le tracé de sa carte, puis la traversée de son territoire, d'une frontière à l'autre, en croisant en chemin des personnages de fiction et des personnes réelles, des situations imaginaires et des difficultés politiques concrètes. Au bout de cette traversée, la frontière est le signe d'un échec, mais aussi d'un aboutissement : celui de l'expérience d'Alain, passé du professionnalisme extérieur à l'implication personnelle, de la neutralité étrangère à la croyance en l'indépendance de ce pays (il déclare à un moment que si ça ne tenait qu'à lui, « le ciel serait toujours ouvert »). Le rapport entre Alain et le spectateur, que nous décrivions comme « pédagogique », doit donc idéalement changer pour devenir le partage d'un constat, celui formulé plus tôt par le directeur de l'aéroport : « le Haut-Karabakh n'est pas sur vos cartes, mais le pays existe. »



Bienvenue au Karabakh.

***Si le vent tombe* (2021), un film de Nora Martirosyan**, avec Grégoire Colin, Hayk Bakhryan. Scénario : Nora Martirosyan, Emmanuelle Pagano, Oliver Torres, Guillaume André / Image : Simon Roca / Son : Anne Dupouy / Montage : Nora Martirosyan et Yorgos Lamprinos. Durée : 100 minutes. Sortie le 28 mai 2021.

L'Empire de la Perfection
Julien Faraut (2018)
© UFO Production

ENTRETIEN



L'EMPIRE DE LA PERFECTION, JULIEN FARAUT

« LE CINÉMA MENT, PAS LE SPORT. »

L'Empire de la perfection est visible sur la plate-forme Tènk, dédiée à la diffusion du documentaire d'auteur, jusqu'au 2 juillet 2021. Cliquez [ici](#) pour accéder à la page du film. Cet entretien a été réalisé lors du festival du cinéma documentaire **Cinéma du réel** en 2018.

propos recueillis par
Barnabé Sauvage

Débordements : Quel est le point de départ du film : les archives réunies par le tout premier Directeur technique national de la Fédération Française de Tennis, Gil de Kermadec, ou bien l'idée d'un film sur le champion John McEnroe ? Comment ces deux « portraits » – celui implicite du filmeur et celui plus flamboyant du sujet filmé – cohabitent-ils ? Étaient-ils dès le départ indissociables ?

Julien Faraut : L'originalité de ce film est qu'il n'y avait pas d'idée initiale. Mon métier est de m'occuper des fonds cinématographiques de l'Institut National du Sport, de l'Expertise et de la Performance (INSEP). C'est un peu par hasard, comme on le voit dans le film, que je découvre ces rushes de Gil de Kermadec, conservés à l'INSEP. Ces rushes se rapportent à un film qui a bien été monté, *Roland Garros 1985 avec John McEnroe*, film d'instruction dont je réutilise également certaines modélisations de gestes sportifs réalisées par un chercheur à l'INSERM.

L'étincelle au départ de ce projet, c'est le fait de voir des images de compétition, la réalité du jeu, sur une pellicule 16mm plus adaptée au cinéma. Il m'a fallu un long travail de dérushage, à l'ancienne, pour parvenir à un bout-à-bout à partir de multiples caméras. Le montage cinéma traditionnel a cet avantage de donner beaucoup de temps au monteur : effectivement, ce travail a permis une grande maturation. Je découvrais ces images en 2011, je terminais un projet à l'époque, mais le film a commencé à germer. Il m'a fallu trois ans pour le concrétiser, de 2014 à 2017. Je n'avais donc pas l'intention de réaliser un film sur McEnroe ou le tennis, mais cette matière a été le point de départ du projet : j'ai conservé tout au long de sa réalisation les rushes, ils sont non seulement la forme mais le fond du film.

Quand on conçoit un documentaire d'archive, les images sont la plupart du temps exploitées par le réalisateur pour défendre son point de vue. Dans mon cas, j'étais plutôt au service de ces images : j'ai découvert les rushes et petit à petit des thématiques ont émergé : l'interaction entre McEnroe et les opérateurs caméras, les contestations du joueur à l'arbitre... Ces contestations viennent perturber le déroulement du film initial, celui d'un film d'instruction sur le tennis. Les séquences où McEnroe s'en prend à l'arbitre ne font pas à proprement parler partie de l'analyse du geste que le film de Kermadec projetait, mais elles n'en sont pas moins des événements indissociables du reste du match.

D : Le film est assez nettement découpé en deux parties : la première retrace la généalogie conjointe du tennis et du cinéma, de la chronophotographie du mouvement jusqu'aux films didactiques en passant par la comparaison des dispositifs spectatoriels par Serge Daney ; la seconde se consacre davantage à la psychologie et à la « représentation théâtrale » plus ou moins involontaire du cas McEnroe. Comment ces deux projets de films tiennent-ils ensemble ?

J. F. : En repassant par ces étapes, le spectateur ou la spectatrice est amené·e à suivre le chemin qui a été le mien lors du découpage du film. On commence par la question du tournage et le défi des conditions réelles, en match, par opposition aux films de démonstration du jeu jusque-là majoritaires. Ensuite, il fallait avancer dans le film, progresser : poser la question de l'événement qui apparaît à l'image. Vient le moment où l'on s'intéresse à la technique, au style de ce joueur particulier, et puis aux contestations récurrentes, qui ne disent pas toutes la même chose. Parfois elles dévoilent la médiocrité du corps arbitral, et les contestations disent autre chose que le problème du tournage... C'est un cheminement thématique qui permet de tourner notre attention graduellement vers le joueur. Je suis allé vers la psychologie car je voulais comprendre pourquoi ce joueur agit comme cela, puisqu'il est inhabituel qu'un joueur de haut niveau exprime à ce point ses émotions. Je souhaitais que les spectateurs et spectatrices s'arment au fur et à mesure de nouvelles clés de compréhension.

Tous ces éléments s'accumulent pour qu'à la fin l'on puisse s'attaquer à la dramaturgie d'un match, et forts d'une heure dix de digression et d'explication, les spectateurs et spectatrices soient mieux à même de comprendre le personnage. Pour moi, la vraie césure apparaît vers 1h10, avant le récit de la finale de 1984. Jusque-là, le film était très digressif : il était documenté, il parlait de ce film lui-même en train de se faire, et d'un film dans le film – celui de Kermadec. Cette hétérogénéité est liée au fait que le matériau lui-même n'est pas linéaire : les petits bouts sont en dehors de tout événement, ils ne sont pas du tout référencés. Normalement, dans le film sportif, on relate un événement précis, avec une date connue : ici, il s'agissait de capter des gestes, filmés à différents moments, dans différents contextes.

Après une heure dix où je me suis un peu amusé, il me manquait ce lien le plus naturel entre les images : la dramaturgie même du tennis et ses revirements de situations incroyables, un cinéma plus spectaculaire et moins analytique. Mais après la première partie, toutes les contestations et autres explications se remettent à leur place. C'est donc un cheminement, celui de ma redécouverte, mais aussi celui du matériau lui-même et de la maturation qui laisse voir une construction apparemment chaotique, mais en réalité extrêmement articulée.

J'ai vite compris que je voulais faire le récit d'un match mythique pour ce sport et pour ce joueur, la finale de 84. J'ai adopté le cheminement suivant. Il y a deux façons de voir le tennis : assister au match dans la tribune ou plus communément regarder le match à la télévision. Mais je voulais proposer au public une troisième possibilité, un match de tennis au cinéma. Ce qui me frappait dans la réalisation télévisuelle, c'était le commentaire omniprésent qui relie toujours les images au résultat (des chiffres, des statistiques, des scores). À la télévision, la finalité du match, c'est le résultat. Dans mon cas, j'avais peu d'images pour essayer de reconstituer les points, les jeux, les sets, le match. Comment m'y prendre ? La première chose, c'est que le cinéma est d'abord un art de l'ellipse : une heure et demie peut y valoir une vie entière. Il me fallait ainsi d'abord construire le récit par des trous. Cette façon de procéder renvoyait aussi à l'idée de mémoire, à une image de l'événement par bribes. C'était une

dimension cinématographique nécessaire. Je me suis également aperçu que je n'avais pas les scores. Sans commentaire ni score, je me suis alors rendu compte que la vision était totalement nouvelle : on s'intéresse plus à la dramaturgie qu'au résultat. Et parfois la physionomie d'une rencontre n'est pas en relation avec le score : et sans voir ce dernier, chaque point devient une histoire à part entière.

Bien que cela puisse paraître lointain, j'ai pensé assez tôt à la manière de construire du suspense chez Hitchcock. Dans ses films, l'identité du criminel est immédiatement connue, mais le suspense demeure : ce qui prouve bien que celui-ci ne résulte pas de la connaissance de l'action. Dans le récit de la finale de 1984, je commence d'ailleurs par les images de la fin, on ne sait pas si c'est un flash-back de McEnroe ou un flash-forward du film. Mais chaque point possède son histoire et la physionomie du match est première dans le récit cinématographique : on scrute chaque instant pour cerner les virages, les basculements. Les séquences permettent de voir des événements : une insolation, une lourde chute, l'intervention énervée auprès de l'opérateur pour qu'il retire son casque son... Il se joue autre chose dans la dramaturgie ; des bribes qui sont une autre façon de vivre un match de tennis, sans commentaires, mais avec la musique et la voix-off, avec un timing aussi.



← *L'Empire de la Perfection*
Julien Faraut, 2018

D : Le titre *L'Empire de la perfection* semble assez bien convenir à la deuxième partie du film, qui associe l'impérialisme capitaliste américain à l'obsession de McEnroe pour la conquête sportive. Quel sens fait-il au regard de la première partie ?

J. F. : Ce titre est arrivé assez tôt dans le projet. J'ai beaucoup appris sur le sport de haut niveau à l'INSEP où je travaille depuis quinze ans. Le perfectionnisme y est une thématique centrale, peu connue du grand public, qui imagine mal la réalité du sport à ce niveau. L'« empire de la perfection » concerne pleinement l'esprit compétitif qui y règne.

Assez vite, quand j'ai demandé au responsable de la préparation psychologique des athlètes à l'INSEP de me parler de McEnroe, il m'a fait le portrait d'un perfectionniste. Ce terme, employé dans le langage médical, décrit une pathologie. Comme nous vivons dans un monde imparfait, inattendu et instable, le perfectionniste est dans un état d'insatisfaction permanente. Quand on rentre dans la psychologie personnelle de McEnroe, son intolérance pour la médiocrité, on peut poser la question des causes de cet état. McEnroe est un pur produit de New York, une ville très dangereuse, tendue, compétitive, surtout dans les années 1980. Son père est avocat d'affaires, il évolue dans

le même type de culture. Il fera l'objet d'une attente parentale extrême, du côté de sa mère principalement.

Gil de Kermadec est clairement le deuxième perfectionniste du film : il a filmé pendant trente ans le tennis, il connaît très bien les athlètes, mais demandait encore une énième fois de filmer un revers de façon totalement obsessionnelle. Le Directeur Technique National agit lui aussi sous l'emprise de la perfection, qui l'amène à analyser encore et encore un geste qu'il connaît pourtant parfaitement. Ses rushes présentent une forme d'idéalité du geste, une réflexion sur le sport de haut niveau qui fait du sport un objet d'étude très sérieux, un objet de perfectionnement permanent.

D : « Le cinéma ment, pas le sport » dit Jean-Luc Godard dans *L'Équipe*. Le tennis, en recréant – peut-être même davantage que le cinéma – sa temporalité et son montage est un art dramaturgique, dit en substance Serge Daney dans *Libération*. Comment la vérité du corps et la fiction du jeu s'entrelacent-elles ?

J. F. : Cette citation résume bien tout le film – à chaque moment, il y a ce rapport entre ce tournage et la règle du jeu, l'ambiguïté du 16mm, la théâtralité de ce joueur qui donne malgré lui l'impression d'être comédien. Mon film est une sorte d'explication de texte de cet aphorisme de Godard. Le sport est présenté fonctionnellement à la fin de mon film, mais c'est parce que le cinéma lui-même est fictionnel. Mais je voulais montrer, au contraire de ce que beaucoup de gens pensent, que McEnroe n'était pas comédien. Il ne provoque pas ses colères pour gagner, il vit réellement son match. Ce joueur est meurtri, il ne s'agit pas d'un mensonge. Et si je peux transformer les images, leur faire dire ce que je veux, lui est un joueur dans la tourmente qui souffre de supporter la réalité du sport.

L'empire de la perfection, un film de Julien Faraut. Images : Julien Faraut / Son : Léon Rousseau / Montage : Andreï Bogdanov / Musique originale : Serge Teyssot-Gay. UFO Production. Durée : 94 minutes. 2018



A photograph of a garden with a wooden lattice fence and a white building in the background. A small brown bird is captured in mid-flight, its wings spread, positioned in the upper center of the frame. The scene is brightly lit, suggesting a sunny day.

RECHERCHE

A photograph of the same garden scene as above. The bird is now perched on a white horizontal railing in the foreground, facing right. The background remains the same, with the wooden fence and white building visible.

↑ *Vai passar*

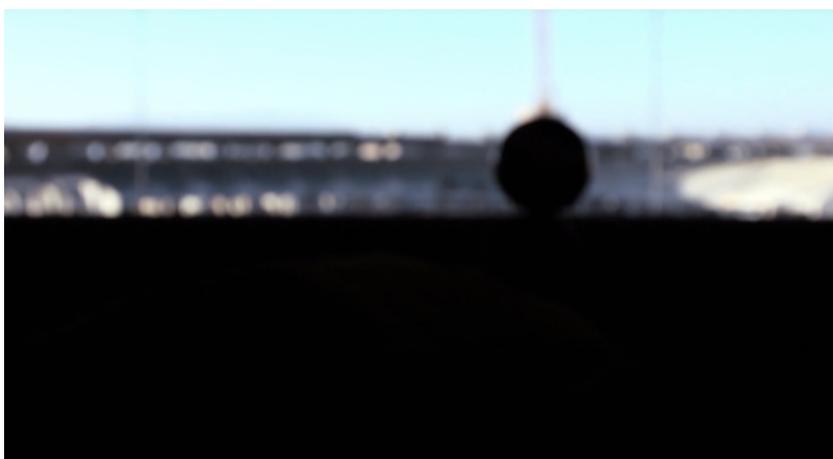
Cristina Amaral (2020)

IMAGES THAT HAUNT (II)

THE EFFECT OF THE PANDEMIC ON BRAZILIAN SHORT FILMS

Andréa França et Patrícia Machado, enseignantes-chercheuses à l'université catholique de Rio de Janeiro (PUC-Rio), nous ont confié le second volet d'une recherche sur le cinéma aux prises avec l'actualité brésilienne, commencée en 2019 sous le titre « *Imagens que assombram* » (« Les images qui hantent »). Le premier, publié sur le site [Cinetica](#), portait sur la destitution de l'ancienne présidente Dilma Rousseff (Parti des travailleurs) et sur la façon dont le cinéma brésilien contemporain s'est saisi de ce thème pour agir au présent sur l'histoire en train de s'écrire. Le deuxième temps de ce travail consiste en l'analyse de courts métrages sur la crise sanitaire et sur sa gestion par le gouvernement bolsonariste. Il faut souligner la nécessité d'un tel travail de réflexion, mais aussi son caractère urgent, et risqué — ne serait-ce que parce qu'il exige une prise de position théorique et critique vis-à-vis d'un corpus récent et fragile, dans un contexte politique particulièrement difficile.

écrit par [Andréa França](#) et [Patrícia Machado](#)



← Toutes les illustrations de ce texte proviennent de *Mais triste do que chuva no recreio do colégio* de Lobo Mauro (2020).

In the short film *A vida é urgente* (2020, Yasmin Thainá), we see men and women whose black bodies are individually confined in computer screens. The bodies look directly at the camera, in silence, and breathe heavily. They inhale and exhale for almost 9 minutes. The short film was produced in the first year of the novel Coronavirus pandemic in Brazil and after the murder by asphyxiation of George Floyd, in the US. What does it mean to be under a lockdown ? Or rather, what does it mean to be locked down ? How does confinement affect the individual and collective body ?

This article makes the risky experiment of resorting to a few short films and audiovisual experiments to reflect on the dramatic events seen in Brazil just as they are taking place. We refer to the tragedy that the Coronavirus pandemic has been inflicting on the country, but also to an authoritarian agenda in place that has been putting into practice what we can call a policy of death. Jair Bolsonaro was inaugurated president in 2019 in a context of great political tension : his left-leaning opponent, former president Luiz Inacio Lula da Silva (Lula), was the front-runner in the election polls but was arrested and prevented from contending for office. We have stated that this article makes a risky experiment due to the urgent nature of this mode of reflexive intervention and, for that very reason, it takes the form of an essay and has no exhaustive theoretical claims.

In the previous article, "[Images that haunt – the effect of the impeachment on Documentary filmmaking](#)" (2019), we discussed the ex-President Dilma Rousseff's impeachment in the light of Brazilian films that focus on this theme to investigate how they see the political crisis over the last few years. This article differently examines how Brazilian short films on the Covid-19 pandemic narrate the feelings, fears and thoughts on the new configuration of the world.

The idea is first to highlight aspects of the short films *Vai passar* (2020 Cristina Amaral) and *Cretinália* (2020, Jorge Furtado), made in the context of the pandemic, to question how they elaborate about the political phenomenon of Bolsonarism [the government of President Jair Bolsonaro] whose characteristics appear to have peaked during the spread of the new Coronavirus. Secondly, to analyze the archival sound and visual footage in *Mais triste que chuva no recreio de colégio* (2020, Lobo Mauro) and also the recording made by a cell phone camera that circulated massively on social media at the beginning of the pandemic. A young black Haitian at the access gate of the Palácio do Alvorada [the president's official residence] yells at the country's leader : "Bolsonaro, it's over. You are not president anymore, you have to give up... you are spreading the virus and you are going to kill the Brazilians". This recording is reiterated in the short film.

In the third movement, which concludes the article, we subscribe to the hypothesis that the cinematographic gesture is always fragile in the face of historical events (Veyne, 1971 ; Deleuze, 1974). It does not matter whether the films are short or feature length, experimental, autobiographical, expository, confessional. The impeachment process of the ex-president of the Workers' Party (Dilma Rousseff), in 2016, and its political developments remains an event that has spawned a series of films like no other in the country. The technological variety of portable cameras, cell phones, drones, diverse resources for capturing private messages has certainly made the making of these films easier. The context of hyper-visibility of social media is also convenient, owing to the diversity of found footage. How can be done for there to be a film in the midst of the massive accumulation of images, information, news ? How can we propose new narratives amid an excess of stimuli and a void of perspectives ? There are documentaries – *The Edge of Democracy* (Petra Costa, 2019), *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018), *The Trial* (Maria Ramos, 2018), *The Wall* (Lula Buarque, 2017), among others - that seek to show how we arrived at the current crisis. They reveal a scenery of collusion between economic, media, legal, political powers and invite us to see the limits of what they show. In any case, the question remains as to how the historical event is articulated – in its uniqueness, disturbance, unpredictability – with the narratives of the crisis (be it the ones seeking definite outlines or those seeking dispersion). How do cinematic narratives of the Impeachment build bridges between the past and Bolsonarism's chaos ?



Personal objects, utensils of the domestic environment, the window and its landscape, the body of the filmmaker in the scene, kinetic aspects of the house, all are visual very present motifs in the experiments carried out for the "Programa Convida Artistas/Quarentena", at Instituto Moreira Salles. *A vida é urgente* (Yasmin Thainá, 2020), *Vai passar* (Cristina Amaral, 2020) and *Cretinália* (2020, Jorge Furtado) are short films pertaining to the website's concept. In the latter two, in a kind of monologue, the filmmakers narrate in first person their feelings and thought on the new configuration of the world presented by the pandemic. The images and sounds arrive through the window of the house or through the TV and computer screens.

In *Vai passar* (5'30"), Cristina Amaral's voice ponders on the first months of lockdown, the new routine and the uncertainties about the future. With her cell phone camera, she records her domestic environment without her body appearing on the scene. We see the view from the window, the plants in the garden, the birds. "After 5 months of a pandemic, the more than 100,000 dead are just numbers (...) our shamans have been warning us for a long time that we need to reconnect with nature (...) the world stopping a bit was enough so that the Himalayan mountains were visible, so that little fish could be seen in the murky waters of the Venice canals. It was enough to have 50% of the population of São Paulo stay at home for a blue sky to appear as I have never seen before".

Led by a sweet and slow-paced voice, we move through the garden of the house. There are no people and no faces. What does exist is nature at risk, which renews itself with the distance of men. The disturbing noise of machinery engines, a passing helicopter and a siren announce the tragedy to come. "Brazil has been recklessly unscrewed". From the peaceful images and sounds of the domestic surroundings, we go to the TV screen at the end. Shots of smoke, debris and the sounds of an explosion. "It was not for lack of warning" says the voiceover. In addition to the human and health catastrophe that Brazil has faced since then, there is also a political catastrophe. The final plan announces devastation. Ending the short with the explosion in slow motion on TV (Beirut ?) aims to emphasize the meaning of the sentence "recklessly" ; it aims to reveal the crisis in which the country plunged under a government that refuses to govern because it rejects politics and the political system, considered "corrupt".

In *Cretinália* (7'12"), filmmaker Jorge Furtado, sat in front of his computer, speculates aloud as to what art can do in times of catastrophe (the plague). Between the bookshelf and the images of Albert Camus on the computer screen, Furtado reads an excerpt from the speech of the French-Algerian writer when he was bestowed the Nobel Prize for Literature at the age of 44. "The artist is forged in this

incessant coming and going from himself to others, halfway between beauty, without which he cannot do, and the community, from which he cannot tear himself apart". Furtado wanders between the bookcase, the window of the house and a variety of images on his computer screen, speculating about lockdown and the state of things in Brazil. "We are alone, the plague and us. Inside, the books. On the other side of the glass, the country and the plague". The plague is Bolsonaro. The president who pushes medicine against Covid-19 that doctors say doesn't work. The president who raises the medicine as if it were a trophy. "What is the logic ?" He asks. "None. There is no logic".

He flicks through the pages of Lewis Carroll's *The game of logic*. He reads the book's epigraph aloud and investigates its authorship. It is a fragment of Alexander Pope's satirical-epic poem, *The Dunciad*. During the eighteenth century in England, a Vile King had science imprisoned, art exiled, logic muzzled and, with his infinite stupidity, dragged everyone else in his wake. The analogies seem evident. Furtado turns the poem into Portuguese and puts it on his Blog, writing : "It could be a rap song". The next day, an artist turned the lyrics of the poem into music. The rap song is ready - and so is the short film. In the ironic similarity between distant times and places (Brazil-England), we discover the repetition of the absurd, the madness, the inaptitude, the shame. The crisis of historical sense and the malaise in Bolsonarist Brazil are both conspicuous. "120 thousand deaths. How many could have been avoided ?" For the questions that Furtado asks, there are no answers. There is no explanation for the government's policy of death, there is no logic to the images of hundreds of graves dug across the country, side by side. There is shame.

In Furtado's short film, Bolsonarism is the ruin of reason and logic. It is a madness that sows chaos, disease and the night carcass. Dog-face-Bolsonaro and his four dog-face-sons illustrate the rap lyrics in the form of a collage from the universe of memes and gifs. The short films *O que há em ti* (16'58") and *Mais triste que chuva no recreio de Colégio* (14'15"), on the other hand, make a leap into the past. The idea is to show that the pandemic would not reach the dimension of a sanitary, political, economic and social tragedy were there not an authoritarian agenda underway ; an agenda that affirmatively trivializes deaths and naturalizes the cleavage between valuable lives, lives undergoing processes of devaluation and disposable lives ; Bolsonarism appears in these shorts as an ethos that is based on patriarchal, Christian, entrepreneurial values rooted in whiteness, hence its racist and discriminatory character. Pictures that went viral on social media show Bolsonaro and his supporters holding guns ; the thumb's Bolsonaro combined with the index and middle finger, mimicking a gun [1] ; they show, during rallies, Bolsonaro carrying very young children on his arms, smiling and teaching them how to reproduce the gun sign ; the Brazilian flag behind Bolsonaro in such a way that we can read the slogan on it. The green and yellow flag has "Order and Progress" written on it, inspired by Auguste Comte's motto of positivism [2].

In these short films we examine, the gesture of using found sound and visual footage that circulate in different social media triggers recent memory and counter-narratives to the project of destruction. Lobo Mauro draws archival footage from a project in Brazil that does not come to completion. The renovation of the Maracana football stadium, which consumed millions from the public coffers, was to fulfill the promise of a prosperous, united and happy Brazil through football. It was to fulfill the developmental promise of the most violent period in the Brazilian military dictatorship, the 1970s, when the military praised the joy provided by the victories of the Brazilian soccer team and hid the tortures and murders of opponents of the regime. It would also

[1] Actually the thumb's Bolsonaro combined with the index and middle finger was the gesture that symbolized Brazil's President's electoral campaign.

[2] It is a much-loved slogan of the Brazilian army which proclaims itself to be a force which brings order when the country is in trouble.

fulfill the propagated identity of the Brazilian, so well analyzed by the anthropologist Darcy Ribeiro when he points out that the homeland of the common Brazilian is football. "It is the moment when Brazilians cry, feel attached, feel that they have a homeland", he says in an interview to TV Cultura, during the making of the documentary about his book, *O povo brasileiro*. To evoke this desire for a homeland and a specific idea of what it would be like to be Brazilian, the short recovers three sound files : the commentary of Brazil's 7-1 defeat to Germany at the 2014 World Cup, speeches by congressmen in the vote for President Dilma Rousseff's impeachment, in 2016, and the announcement of labor reform by former President Michel Temer, in 2017.

While listening to excerpts from the neoliberal labor reform that took away Brazilian workers' rights and encouraged precarious relations between bosses and employees, we watched workers and machines in action at the Maracana stadium refurbishment between 2010 and 2013. We also hear excerpts from the speeches of the congressmen in the historical Congress vote for Impeachment, where Christian, private property, traditional heterosexual family values are proclaimed in an authoritarian and sexist manner. Images and sounds of different temporalities that, associated in the editing process, show the farce of the promise of a "Brazil that moves towards modernity", as Michel Temer repeats in a speech. It is a wish for a homeland doomed to fail.

O que há em ti (2020) sets off from a recording made by an anonymous cell phone that circulated massively on social media. The president who refuses to talk or to answer questions from the press, who only addresses his supporters, appears at the entrance gate of Palácio do Alvorada, his official residence, in front of a young black man, a Haitian, who addresses him. "Bolsonaro, it's over ! You are no longer a president, you need to give up (...) you are spreading the virus and you are going to kill the Brazilians".

The difficulty in understanding what the man is saying, due to the accent and what is said in an accusatory way, silences the President and puts him in the place of listening. For a few seconds, Bolsonaro seems perplexed by the young man who confronts him, disagreeing with the group of supporters of the president shouting "myth !". The disjunction between what is said and what is understood generates bewilderment (in the President and the viewer) that is reiterated throughout the short. That recording's footage is used and the scene is reframed in different ways. The perplexity favors repetition and the accusation of the Haitian then becomes a kind of mantra that insists on the desire (again, failed) of so many Brazilians. "Bolsonaro, it's over". The present is condensed into the "piece that encapsulates its time", as researcher Nicole Brenez points out in a letter to the filmmaker, published in a report by Eduardo Escorel for Revista Piauí [3]. The short "comes directly from your anger [Carlos Adriano's], indignation, outrage".

Produced under the urgency of so many ambivalent feelings (indignation, anger, impotence, shame, disgust, sadness, mourning), the short film helps us understand the configurations of the Bolsonarist policy of death that intensifies with the pandemic ; a policy where some lives have worth, some that almost have worth and lives that are worthless. By using the recording of the Haitian man at different moments in the short, Carlos Adriano builds a bridge between what is announced as the future and what has been done in the past. It uses historical archive footage of the massacres that took place in the favela of Cite Soleil, in Port-au-Prince, in 2005. These are images of bodies cornered in poverty-stricken streets, mutilated or already dead ; images slowed in the editing process that call out for us to see black lives as disposable and precarious lives.

[3] O que há em ti e o que está por vir, Eduardo Escorel, Revista Piauí, September 2020. <https://piaui.folha.uol.com.br/o-que-ha-em-ti-e-o-que-esta-por-vir/>

In the early hours of a July day in 2005, troops from the UN Stabilization Mission in Haiti (Minustah), commanded by the Brazilian Army, carried out a "pacification" operation in the largest slum in the Haitian capital, Port-au-Prince. According to witnesses, about 300 heavily armed men invaded the neighborhood and murdered 63 people, leaving dozens injured. There are Brazilian historians who, based on research and analysis, denounce the backstage activity of this Mission led by Brazil (Lilia Schwarcz, 2019 ; Marcelo Silva, 2017). It was an intervention carried out within the framework of legal international relations. However, several Haitian leaders, intellectuals and politicians have already warned that, in that context, Haiti did not need peacekeepers because there was no war. The audiovisual records of the massacre in Port-au-Prince are repeated throughout the short and echo the sentences addressed to the President by the young Haitian.

We experience the inconvenience of not immediately understanding the association. Only at the end do we get the information that General Augusto Heleno, at the time head of the Peace Mission, is today the chief government minister of Bolsonaro's Institutional Security Office. Other members of the Mission were to hold government positions as ministers and secretaries. Then we understand that part of the Bolsonarist government core was active in Haiti and was the subject of a complaint made to the Inter-American Commission on Human Rights (of the OAS - Organization of American States). The Mission self-assigned the task of bringing Haiti out of "chaos", but it became itself a force of instability and violence.

The practice (of interventions that are violent and without specific local strategies) was perpetuated when the military that participated in the Mission led the Federal Intervention in Rio de Janeiro, created to fight crime (in 2018). The army occupied poor communities in the city and the result was an increase in the number of murders in military and police operations. *O que há em ti* does not bring this information, but Caetano Veloso's song, "Haiti" (from the album *Tropicalia*, by Caetano and Gilberto Gil, from 1993), sums up a feeling. "Nobody, nobody is a citizen. Haiti is here. Haiti is not here". Through Haiti, Brazil sees itself as a reflection in the mirror and finally the Haitian's threatening speech to the President takes on meaning. Haiti is Brazil. Haiti is Latin America. Haiti is us.

In the short films by Yasmin Thainá, Jorge Furtado and Cristina Amaral, human bodies are prevented from circulating, from joining other bodies and therefore are absent from the public world. The concepts put citizenship life and art into question, in a context where free movement and mobility are impeded ; they also question for new ways of dealing with perplexity – owing to the virus, Bolsonarism and the country. Perhaps Furtado, inspired by Camus, is right : to feed his art and his difference, the artist needs to confess his resemblance to everyone. We believe that extracting popular memes, audios, videos and gifs from social media in order to relate that footage (create analogies and comparisons) in the editing process is not only to scramble the public and private domains, but also to restore the sense of community. Such is the gesture of Lobo Mauro, Jorge Furtado and Carlos Adriano when they draw from images and sounds present in the universe of social media.

These shorts, in our view, further the symbolic, political and historical issues of Brazilian documentaries that investigate the political crisis brought about by the impeachment of President Dilma Rousseff, in 2016. They propose to reflect on the consequences of a process that stems from the crisis brought about by the impeachment. In the article "Images that haunt – the effect of the impeachment on Documentary filmmaking", we investigated this event in the light of Brazilian films that focus on this theme. We explained that the massive street demonstrations, which began in 2013, were a

fundamental event in Brazilian history. Popular in nature, those demonstrations made clear the level of social frustration with a perspective of enrichment, of democratic participation, of social justice that did not occur with the governments of the Workers' Party (PT). We argue that the political forces of the left, then in power, were paralyzed in the face of these demonstrations that threw into the streets both those willing to go further in social changes, and the conservative sectors of the country. Some documentaries – *The Edge of Democracy* (2019, de Petra Costa), *Excelentíssimos* (2018, de Douglas Duarte), *The Trial* (2018, de Maria Ramos), *The Wall* (2017, de Lula Buarque), among others - investigate the unprecedented political crisis and, in the article cited, we analyze their different language procedures and the effects of meaning achieved.

The rejection of politics deepens in 2014, in the wake of the demonstrations for and against public works for the World Cup. It also contributes to the worsening of the economic crisis, in addition to the inauguration of the activities of Operation Lava-Jato, which establishes an undeniable link between politics and corruption, repeated systematically by conventional media and social networks. Dilma Rousseff's tight victory in the 2014 presidential elections led the Brazilian Social Democracy Party (PSDB) to question the validity of the elections, to call for their annulment and to postulate impeachment as an alternative. Such positions were being reproduced by media campaigns that stimulated the collective feeling of indignation against corruption, channeled mainly against the Workers' Party (PT). As of March 2015, the country's streets are taken over by thousands of protesters dressed in the yellow-green jerseys of the Brazilian soccer team, enraged by the allegations of corruption linked to the PT, now converted into a (updated) symbol of the old red danger of communism.

Given the historical images of the people occupying the National Congress, setting fire to the Itamaraty Palace, taking to the streets across the country, the conservative and sexist vote in Congress for the impeachment of President Rousseff - filmmaking confesses the insufficiency of images to render legibility to what happened and its dark developments. And because they are partial and incomplete, the films also evince the limits of the gesture of showing. It is not for nothing that everyone is faced with the first difficulty of defining where the historical narrative of the impeachment begins and ends.



The Trial focuses on the period between the vote to start the impeachment process in the House of Representatives and the termination of Dilma Rousseff's mandate. The film focuses on the event in the Federal Senate. It does not seek its historical origins, nor does it exceed its limits. The viewer misses, within the cut proposed by the film, the meetings of the right-wing parties and the ex-president's wait for the final verdict. *Excelentíssimos* seeks in the

2014 elections the source of the malaise that will cause the political split and the beginning of the process that ends in Dilma's dismissal. The documentary ends with the arrest of part of the politicians who colluded for it. However, it does not investigate how the history of the dismissal of the former president took place and the role played by the federal representatives highlighted in the film in the impeachment. *The Wall* explores the ideological division of society (the reds versus the yellow-greens) through the country's streets during 2016, emphasizing the construction of the wall at the Esplanada dos Ministérios to set impeachment supporters and opponents apart. The film is less interested in the institutions of power than in the demonstrators taking to the streets ; it is the only one that ventures relationships between the emergence of the extreme right in Brazil and the new Islamophobic and populist rights in the USA and Europe from the perspective of the streets. It takes risks, but it does not deepen said relationships. For example, how do walls enhance the militarization of public spaces ? How do they fuel deadly forms of policing ? We wish the film raised those issues.

The edge of democracy is the most ambitious in the search for the origins of what happened. It makes flashbacks that take us to the 1950s, the period when the federal capital, Brasília, was built. Even with this vast historical approach that focuses on the historical organization of political and economic power in Brazil, the film ignores the countless rebellions and traditions of struggle that exist (peasants, indigenous people). So something is missing from the documentaries about the impeachment. Let us think about the presence of this process - be it to condemn or to glorify it -, the lack of definition of its limits contributes to its staying power. When exactly does the ex-president's removal process begin ? Was it in the 2013 demonstrations ? Was it in the conciliatory solution for the military dictatorship past, that recent Brazilian cinema had been formulating ? Everything points to the fact that an overcoming of the dictatorial past did not happen and it is as if its values – those of nationalist patriotism, of the arms race, of anti-left conservatism – had returned. It is this misfortune that haunts us today, in 2021. That blurring of boundaries thus seems to testify to the complex relationship between historical event and cinema.

In the face of the monumental emptiness of political life in the country, the slow degradation of public institutions, the exhaustion of the left and political actors, the films *The Trial*, *The Wall*, *The edge of democracy*, *Excelentíssimos* (and others like *Já vimos esse filme*, 2018, de Boca Migotto, *O golpe em 50 cortes ou a Corte em 50 golpes*, 2017, by Lucas Campolina point to the growing split between authoritarian populism and the distant horizon of social justice. Historically, such films have witnessed the emergence of ghosts linked to the restoration of virile masculinity, landlord illusions, Christian ideals, torturers ; they are also symptomatic of the brutal void of perspectives and new narratives. Cinematographically they reveal, in the variety of documentary practices (observation, first-person cinema, interviews, visual and sound archives), that it is not this or that language procedure that brings the film closer to the historical event ; the challenge is to exhibit the contradictory forces that underpin both the film and the event.

In the context of the pandemic, the challenges of exhibiting these contradictions are even greater. Confined to their apartments, separated from the social world and with life at risk owing to the government's inefficiency in fighting the Coronavirus, the possibilities of filming, producing meetings, circulating in the streets are very restricted. When creating short narratives and putting them on the online circuit, these filmmakers act as witnesses to a historic experience of devastation. Such proposals are brief interventions in the urgency of a dark present. Offering no answers or formulas as to

how to lead a better life in this world, the shorts only return the feeling of bewilderment and illuminate the bridges between the past and the present. In different ways, they ask questions, express doubts and evince the feeling of helplessness in the face of the void of perspectives. The impossibility of imagining a future calls for the search for images of the present and the past : how did we get here, where is this going to end, what is the devastation policy for ? After all, who is/will be able to breathe in Brazil ?



Bibliography :

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo : Perspectiva, 1974.

ESTEVES, Antonio. *Imagens e jeitos do caribe em Caetano Veloso*. Revista Brasileira do Caribe, Sao Luis, v. 9, n. 17, p. 197-234, 2008.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro : a formação e o sentido do Brasil*. Sao Paulo : Companhia das Letras, 1995.

SCHWARCZ, Iilia. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. Sao Paulo : Companhia das letras, 2019.

SILVA, Marcelo. *O Haiti é aqui : reflexões identitárias na letra da canção de Caetano Veloso*. Litterata, Ilheus, v. 7, p. 8-20, Jan.-Jun. 2017.

VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'Histoire*. Paris : Seuil, 1071.

Films online :

Cristina Amaral, *Vai passar*, 2020.

Jorge Furtado, *Cretinália*, 2020.

Lobo Mauro, *Mais triste do que chuva no recreio do colégio*, 2020.

Yasmin Thainá, *A vida é urgente*, 2020.





IMAGES INDOCILES (2)

Dossier dirigé par Raphaël Szöllösy et Benjamin Thomas. Lire l'introduction et consulter la liste des textes → [ici](#)

↑ *Casse*

Nadège Trébal (2020)

© Néon Production

JUSTE UNE IMAGE CONTRE LE "VISUEL" CONTEMPORAIN

LA REPRÉSENTATION DES VICTIMES DANS *LE DAHLIA NOIR*,
REDACTED ET *PASSION* DE BRIAN DE PALMA

Pour la troisième fois consécutive, après *Le Dahlia noir* (*The Black Dahlia*, 2006) et *Redacted* (2007), Brian De Palma referme son film *Passion* (2012) sur le cadavre d'une jeune femme, dernière victime d'une spirale de violence psychologique et physique entraînée par l'utilisation d'enregistrements vidéo au service d'humiliations successives. Poids mort venant lester la fiction, ce cadavre est un dernier rappel des conséquences bien concrètes de manipulations affectives par vidéos interposées : ébats sexuels filmés par un téléphone et diffusés en ligne, crise de nerfs captée par une caméra de surveillance, chantage amoureux à partir de preuves filmées, etc. Alors qu'en tant que réalisateur de films comme *Blow Out* (1981), *Body Double* (1984), *Mission : Impossible* (1996) ou encore *Snake Eyes* (1998), De Palma voit régulièrement son travail identifié comme exemplaire des puissances mensongères de l'image cinématographique, il semble pourtant confier à cette dernière la critique d'autres sources audiovisuelles (vlogs, reportages télévisés, appels vidéo, etc.) qui alimentent notamment un film comme *Redacted*. À l'heure de la démocratisation des moyens de production audiovisuelle et de la banalisation de leurs usages, l'œuvre récente du cinéaste interroge en effet le statut de ces sources au service d'une marchandisation généralisée des affects. Peuvent-elles encore être qualifiées d'« images » lorsque leurs auteurs se contentent de répondre à l'injonction de donner à voir, n'importe comment, tout en se présentant comme ceux sans qui ce qui est montré resterait invisible ? L'apparente spontanéité, pour ne pas dire désinvolture, qui s'en dégage doit-elle excuser l'absence de point de vue, au profit de la prise sur le vif, même quand aucune situation d'urgence ne la justifie ? L'adresse à la caméra caractéristique de ces formes audiovisuelles n'est-elle pas qu'un subterfuge, et la considération pour celui qui regarde n'est-elle pas que superficielle, voire feinte ? Car une véritable prise en compte du spectateur suppose bien davantage comme le remarque Marie José Mondzain :

Si la construction du regard est un devoir politique, dès lors, [...], tout spectacle est mesuré à l'aune de la liberté qu'il donne. Mais qui construit le regard sinon celui qui donne à voir ? Il faut bien reconnaître alors que le producteur d'image à l'écran est responsable de cette construction. Partant de là, chaque spectacle met en jeu la liberté du spectateur en fonction de la place qui lui est donnée face à l'écran par le cinéaste ou le vidéaste. Plus cette place sera construite dans le respect des écarts, plus les spectateurs seront en mesure de répondre à leur tour d'une liberté critique dans le fonctionnement émotionnel du visible [1].

écrit par **Simon Daniellou**

[1] Mondzain M. J., *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, coll. « Le Temps d'une question », 2002, p. 50-51.

Autosuffisantes, imbues de leur propre complétude illusoire, ces « images » qui composent *Redacted* ou servent de bascules émotionnelles au récit de *Passion* n'offrent aucun hors-champ, n'appellent aucun contrechamp, et rejoignent ainsi les images pornographiques, déjà au cœur du *Dahlia noir*. Elles aussi se caractérisent en effet par le regard caméra qui souligne la façon dont est mimée l'absence d'auteur, afin que le spectateur ait le sentiment d'en être le seul destinataire privilégié. Ce faisant, ce dernier croit prendre face à elle non pas une place, mais toute la place [2], ce qui revient à n'en occuper aucune puisque cette place est en réalité déjà prise par le producteur de ces « images » qui renvoient finalement le spectateur à sa propre solitude. Aussi relèvent-elles peut-être davantage du « visuel » tel qu'a pu le définir Serge Daney. Pour le critique, le « [...] visuel (qui est l'essence de la télé) est le spectacle qu'un seul camp se donne de lui-même tandis que l'image (qui fut l'horizon du cinéma) est ce qui naît d'une rencontre avec l'autre, fût-il l'ennemi [3]. » Ainsi, pourrait-on dire à la suite de Daney et Mondzain qu'un cinéaste « fait des images » lorsqu'il élabore une place pour l'autre, et donc en premier lieu le spectateur, ou plutôt construit par le choix de forme et de contenu des images, ainsi que par leur agencement, un espace pouvant accueillir ce spectateur. Mais que signifie construire un tel espace ? Ne s'agirait-il pas plutôt d'élaborer un rapport ? Il nous semble en effet qu'en affirmant sa place par le regard démiurgique qu'il porte sur les éléments profilmiques destinés à intégrer la réalité filmique, un cinéaste permet au spectateur de se positionner par rapport à ce profilmique, mais aussi par rapport à ce premier regard de créateur qu'il propose. Et c'est parfois par la négative que de célèbres contre-exemples peuvent nous aider à penser ce rapport, lorsque sont dénoncés un regard imposé à un spectateur se retrouvant sans échappatoire devant l'immoralité d'un travelling (*Kapo*, Gillo Pontecorvo, 1960) ou l'hypocrisie d'un hors-champ abritant un acte de torture (*Reservoir Dogs*, Quentin Tarantino, 1992).

De son côté, il semble que De Palma ait au contraire choisi de regarder en face les victimes d'actes de violence, c'est-à-dire leurs cadavres qu'évacue systématiquement le visuel, et de les soumettre à l'attention du spectateur, non pas dans un rapport de fascination pour l'acte commis tel que l'entretiennent les *snuff movies*, mais de prise en compte de ses terribles conséquences. Si sa représentation frontale paraît encore poser problème au cinéaste dans *Le Dahlia noir*, le cadavre de la victime se propose bel et bien comme point final aux films *Passion* et *Redacted*, se tenant dans l'œil d'un cyclone visuel paradoxalement décentré. Mais avant que ces images définitives ne rachètent à elles seules la vacuité d'un visuel qui croit posséder les corps en en manipulant jusqu'à l'écœurement les reproductions, il a fallu que la représentation cinématographique se mesure à l'« idiotie » du réel, au sens où l'entend Clément Rosset [4]. Le philosophe désigne ainsi l'unicité d'un réel avec laquelle il est vain de chercher à négocier en se berçant d'illusions sur le monde ou sur nous-mêmes. Car, comme le rappelle le conte arabe *Rendez-vous à Samarcande* rapporté par un soldat de *Redacted* [5], l'homme cherchant à échapper à la violence du réel, ici incarnée par la Mort en personne, ne fait que précipiter sa perte.

1. L'irresponsabilité du « visuel »

La série des vidéos utilisées par les futures victimes et bourreaux de la lutte de pouvoir au cœur de *Passion* est amorcée par la réalisation d'une publicité dont De Palma dénonce la vulgarité, au sens où elle impose à son spectateur une position de voyeur. En effet, la « *ass-cam* », caméra de téléphone portable enregistrant les regards concupiscent des passants depuis la poche arrière d'un jean moulant porté par une jeune publicitaire, permet l'illustration d'un frappant

[2] Nous renvoyons à ce sujet à Jullier L., « L'Écran rose. L'image pornographique, une image déplacée ? », *Esprit*, n° 291, mars-avril 2003, p. 126-148.

[3] Daney S., « 6. Regarder (la guerre du Golfe). Du visuel au visage », *La Maison cinéma et le monde 3 : les années Libé 2* (1986-1991), édition établie par P. Rollet, avec J.-C. Biette et C. Manon, Paris, P.O.L, coll. « Trafic », 2012, p. 784, texte publié pour la première fois dans *Libération*, 4 février 1991.

[4] Rosset C., *Le Réel : traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2004 [1997].

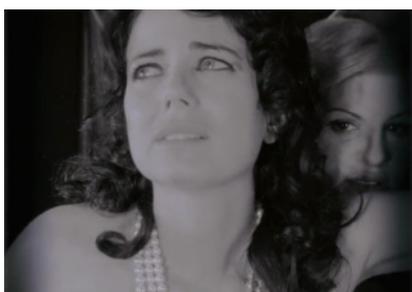
[5] Stationné dans la ville irakienne de Samarra, le personnage lit à voix haute le conte tel qu'il est cité dans le roman de John O'Hara, *Rendez-vous à Samarra* (1934). De son côté, Rosset en étudie la version française rapportée par Jacques Deval dans sa pièce *Ce soir à Samarcande* (acte I). Cf. Rosset C., *Le Réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, nouvelle édition revue et augmentée, 1984 [1976], p. 30-31.

renversement de l'éthique depalminienne, déjà employé par le tueur de *Body Double* : parier sur le voyeurisme du spectateur pour le prendre à son propre piège. Si cette machination est héritée d'Hitchcock, sa récupération marchande s'achève ici par la transformation de la « victime » en consommateur de sa propre perversité. Comme l'annoncent les réactions des responsables du projet *marketing* à la découverte du spot publicitaire, les futurs consommateurs-voyeurs s'amuseront de leur prise au piège avant d'en retourner cyniquement les effets à leur avantage. Ce que dénonce ici De Palma, et il est en cela proche du Fritz Lang de *La Cinquième Victime* (*While the City Sleeps*, 1956) et de *L'Invraisemblable vérité* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956) par exemple, c'est une réification consentante de l'individu par le visuel [6].

Le regard-caméra souligne plus généralement la dimension onaniste de ce visuel contemporain pour lequel tout est bon à filmer. Cette obscénité de la mise en spectacle du banal rejoint le détournement pornographique de l'image hollywoodienne qui hante *Le Dahlia noir*. Avant que son corps nu, atrocement mutilé et abandonné au bord d'une route, ne s'inscrive au revers de la mythologie hollywoodienne, la starlette Elizabeth Short, alias le Dahlia noir, a en effet vu ses rêves de cinéma perversis en productions pornographiques bon marché (*nudies*) durant lesquelles son visage, qu'elle refuse de tourner vers l'objectif, laisse transparaître un malaise profond [III. 1]. Seule l'attitude de défi qu'exprime la starlette lors de séquences consacrées à ses bouts d'essai pour le cinéma, et qu'annonce discrètement son regard sur les photos anthropométriques rassemblées par les policiers au cours de leur enquête, lui permet d'exister par elle-même. Si les regards caméra y sont à nouveau récurrents, le Dahlia y fixe cette fois le spectateur au-delà de l'objectif et tente d'enrayer la configuration voyeuriste de ces *screen tests* absents du roman de James Ellroy dont est adapté le film [III. 2 & 3]. Mais elle doit pour cela feindre l'émotion et faire passer sa douleur véritable par le biais d'une réplique d'*Autant en emporte le vent* (« Je n'aurai plus jamais faim »), trahissant ainsi son acceptation du capitalisme affectif hollywoodien [7].

[6] À sa façon, le dernier film en date de De Palma, *Domino* (2019), pousse plus loin encore ce constat en insistant durant les séquences d'attentat qui ponctuent son récit sur la fascination des terroristes pour le « visuel » produit par l'enregistrement de leurs exactions via des moyens de prise de vues contemporains (caméra d'action, drone), au point d'en occulter le réel qui les entoure. Plus troublant encore, un personnage cherchant à se venger de ces derniers est montré en train de revoir la vidéo de l'exécution de sa famille pour se « motiver » avant de passer à l'acte.

[7] Leur reprise par l'artiste Brice Dellsperger, pour l'épisode 23 de sa série de vidéos *Body Double*, traduit bien l'ambiguïté de ces séquences. Le Dahlia y apparaît déjà sous son apparence cadavérique, assumant la violence qu'exerce sur le modèle toute représentation érotisée du corps. Cf. Daniellou S., « La Pratique du "body double" à l'écran : du corps cliché à l'image nouvelle », dans Beauchamp H. et Plana M. (dir.), *Théâtralité de la scène érotique du XVIIIe siècle à nos jours*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2013, p. 248.



↑ [III. 1, 2 & 3] : *Le Dahlia noir* (*The Black Dahlia*, Brian De Palma, 2006)

Le récit de *Passion* se déploie plus généralement encore autour de cette économie capitaliste des affects pour laquelle l'image se doit d'être utilitaire. L'usage publicitaire de la « *ass-cam* » qui entraîne le succès professionnel de son auteure et la jalousie de sa concurrente [III. 4], enclenche en effet une chaîne audiovisuelle inconséquente : des ébats amoureux filmés par un *smartphone*, leur rediffusion lors d'une conversation vidéo en ligne provoquant la crise de nerfs de la victime humiliée, crise de nerfs elle-même enregistrée par une caméra de surveillance dont le bourreau fait usage pour enfoncer encore davantage sa proie dans la dépression [8]. Enfin, la vengeance de cette dernière, sous la forme d'un assassinat bien réel, est elle-même filmée par une tierce personne. Celle-ci fait alors de ces preuves vidéo l'enjeu d'un chantage affectif qui se retourne finalement contre elle, le plan final du film faisant ainsi place à son cadavre [III. 5].

[8] Seule cette idée figure déjà dans le scénario du film dont *Passion* est un remake, *Crime d'amour* (Alain Corneau, 2010).



← [Ill. 4 & 5] : *Passion* (Brian De Palma, 2012)

C'est également le sort d'un *GI's* de *Redacted*, décapité devant la caméra de miliciens irakiens alors qu'il souhaite lui-même se servir des images du conflit pour négocier son entrée dans une université de cinéma américaine. Conçu dès l'origine comme utilitaire, son journal de bord filmé se retrouve ainsi noyé dans un flot d'informations consacrées à la couverture médiatique d'un événement qui le dépasse : le viol et le meurtre d'une jeune fille par ses frères d'armes lors de l'occupation du territoire irakien. En adaptant cette histoire vraie, non pas sous la forme d'une fiction traditionnelle comme *Outrages* (1989), mais à partir des sources audiovisuelles lui ayant permis de connaître cette affaire et qu'il décide de recréer dans leur intégralité pour échapper aux problèmes de *copyright*, De Palma questionne ainsi le rapport au monde d'un spectateur ne décidant pas de la forme et du contenu des images qui s'en font les vecteurs principaux d'informations. En effet, qu'apprendre et que faire de ce *patchwork* audiovisuel de séquences glanées à la télévision ou sur internet dont le cadrage et la composition sont intrinsèquement liés à la nature de leurs sources (caméra de surveillance, sites d'hébergement de vidéos, journaux télévisés, messageries instantanées, etc.) et dont le montage obéit à la succession factuelle d'événements relatés après coup ? En somme, devant l'absence d'auteur identifiable, comment gérer l'irresponsabilité de ces différents régimes audiovisuels qui informent, dans tous les sens du terme, notre compréhension d'une réalité mondialisée [9] ? Car, contrairement à l'œuvre d'art qui « ne contient strictement pas la moindre information [10] », ce « visuel » ne semble servir qu'un seul but : recouvrir d'un paradoxal voile de transparence communicationnelle la seule image qui vaille, celle de la victime, sauvagement assassinée par des individus ayant cherché à faire disparaître par le feu les traces matérielles de leur crime.

2. Le cadavre comme point aveugle

La mise en scène outrancière du cadavre du Dahlia noir [harmoniser] par son meurtrier sur le lieu de sa découverte relève d'une obscénité qui questionne la légitimité de sa représentation cinématographique [11]. De Palma évite en effet de filmer cette dépouille qu'Ellroy décrit pourtant méticuleusement et à plusieurs reprises [12]. Mais l'auteur du roman souligne également comment « la sauvagerie avec laquelle [cette femme] fut assassinée nous maintient à distance, nous fascine, et nous plonge dans la perplexité quand il s'agit d'en imaginer le contexte ou le mobile [13]. » Dès sa première apparition dans le film, ce corps est saisi au vol et à distance par un mouvement d'appareil qui poursuit son chemin pour se focaliser sur une séquence d'action. Le récit détourne ainsi dans un premier temps son attention de cette rencontre macabre, comme s'il s'agissait de repousser l'échéance de la confrontation et d'en atténuer la portée par la proximité d'un événement apparemment plus spectaculaire. Alors que la simultanéité des actions aurait pu inciter De Palma à employer la technique du *split-screen* qui lui est si familière, le cinéaste ne laisse pas de place possible à ce cadavre dans le plan. Une fois découvert, ses observateurs sont saisis en contre-plongée, agglutinés autour d'un contrechamp qui ne se

[9] Comme *Redacted* avant lui, *Domino* souligne d'ailleurs la façon dont les chaînes d'information en continu intègrent sans précaution les vidéos d'attentats à leur propre flux audiovisuel. Il semble par ailleurs que les aléas de la production du film expliquent la réutilisation éthiquement très problématique de l'une de ses séquences d'attentat lors d'un incompréhensible épilogue vraisemblablement ajouté par les producteurs à des fins spectaculaires.

[10] Deleuze G., « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence à la FEMIS (1987) retranscrite dans *Trafic*, n° 27, automne 1998, p. 142.

[11] Nous nous permettons de renvoyer à notre analyse de la « mise en scène » de l'assassin du Dahlia qui a « découpé » ce cadavre à la taille, au visage et à certains endroits précis (un tatouage sur la cuisse, un tétou), comme s'il le « cadrait » en plan rapproché, gros plan et insert. Daniellou S., « La Pratique du "body double" à l'écran », *op. cit.*, p. 247.

[12] Cf. la scène de la découverte du cadavre, puis celle de son autopsie dans Ellroy J., *Le Dahlia noir*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages/Noir », 1999, p. 107 et p. 123 respectivement.

[13] Ellroy J., « Introduction », dans Wride T., *Scènes de crime à L.A. : 40 ans d'archives criminelles*, Paris, La Martinière, 2004, p. 14.

matérialise jamais totalement : lorsqu'un corbeau se pose à proximité et que l'un des agents de police le chasse d'un geste nerveux, un plan très bref laisse finalement deviner en bordure de cadre une partie d'un visage lacéré [III. 6 & 7]. Débutant par une plongée zénithale, la séance d'autopsie qui suit ne révèle qu'un corps étonnamment peu éclairé, les hommes resserrés autour en masquant une grande partie par leurs silhouettes et leurs ombres. Un travelling vertical avant s'amorce pourtant mais, au moment même où le cadavre pourrait être dévoilé, la caméra bascule et se retrouve dans la position inverse de celle de son point de départ, dans une contre-plongée semblable à celle de la découverte du corps. À chaque fois, une description orale, assurée par le commissaire ou le médecin légiste, prend le relais d'une mise en scène fuyante qui semble adopter peu ou prou le point de vue de la victime, dont le corps constitue dès lors le point aveugle. Même lorsque, à la toute fin du film, le cinéaste se décide à affronter ce cadavre qui apparaît dans un jardin de banlieue pavillonnaire sous la forme d'une vision traumatique, le montage intervient à nouveau pour éviter qu'il ne soit fixé en plan large. Un quadruple raccord dans l'axe très rapide vers l'avant élimine en effet la possibilité de sa vision complète, seule une partie en subsistant bord-cadre alors que le plan se décadre à nouveau, comme attiré par l'oiseau à ses côtés. L'image, comme brutalisée à son tour par l'emphase mise sur le « caractère actif, tranchant [14] » du cadre, partage ainsi une empathie mortuaire vis-à-vis de ce cadavre.



[14] Aumont J., *L'Œil interminable*, Paris, La Différence, coll. « Les Essais », édition revue et augmentée, 2007, p. 146.

← [III. 6 & 7] : *Le Dahlia noir* (*The Black Dahlia*, Brian De Palma, 2006)

Dans *Redacted*, la violence semble généralisée à la totalité des corps représentés grâce à l'uniformisation matérielle provoquée par la numérisation des supports de reproduction du réel [15]. Perçus à travers le filtre de régimes audiovisuels fortement conditionnés par leurs supports, les soldats n'y paraissent jamais avoir d'autre existence que celle d'êtres constitués de *pixels*. Cellules intégrées au corps de l'armée dans leur uniforme « *MARPAT* » au camouflage pixellisé, ils ne sont plus que des éléments de l'image, des « *pixels* » (abréviation de « *picture elements* »). Tantôt « zombifiés » par la lumière infrarouge de leurs lunettes de vision nocturne [III. 8], tantôt idéalisés par le glacis d'un documentaire à la photographie léchée, tantôt encore ridiculisés par l'objectif surplombant d'une caméra de surveillance qui les apparentent à des rongeurs se débattant dans leur cage, ils n'ont plus d'état de référence, de forme originelle. Leur malléabilité se révèle particulièrement lors des séquences du journal filmé de l'un des soldats dont les effets de transition tordent, froissent, déchiquettent, brisent, fractionnent les corps [III. 9] [16]. Lorsqu'une séquence succède à une autre, ces soldats sont comme balayés de l'écran, « *wiped out* » comme le dit l'anglais pour désigner l'élimination d'un adversaire. La trame stable et la forme régulière des pixels ne reproduisent pas le « fourmillement [17] » des grains « irrégulier[s] et mouvant[s] [18] » de l'image argentique si propice à évoquer celui de la vie organique elle-même. En découle une certaine irréalité des sévices que subissent les *GI's* de *Redacted*, victimes d'un attentat ou d'une exécution barbare filmés et diffusés en vidéo. Leurs corps, même coupés en morceaux par une explosion ou lors d'une décapitation, demeurent des images, composées, décomposées et recomposées à volonté. Des « rediffusions » reviennent en effet sur leurs morts comme lors d'une action sportive, quasi instantanément, suivant un autre angle de vue qui ne montre pas davantage, comme c'est généralement le cas

[15] Le film a été tourné en HDV.

[16] Philippe Dubois remarquait déjà à propos de la représentation des corps par l'image électronique de la vidéo : « [...] on a affaire à un corps qui est image(s), et même qui n'est qu'image : on peut le déchirer, le trouer, le brûler en tant qu'image, il ne saigne jamais, c'est un corps-surface, sans organe [...] ». Dubois P., « La Question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques », dans Beau F., Dubois P. et Leblanc G. (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Bruxelles/Paris, De Boeck Université/INA, coll. « Arts et Cinéma », 1998, p. 202.

[17] Jullier L., *Les Images de synthèse : de la technologie à l'esthétique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128. Images », 2005, p. 83.

[18] Willoughby D., *Le Cinéma graphique : une histoire des dessins animés, des jouets optiques au cinéma numérique*, Paris, Textuel, 2009, p. 258.

chez De Palma, mais seulement à nouveau, leur devenir corporel n'important plus. Le corps écartelé et le visage dévoré par les effets de transition du journal filmé, les soldats se régénèrent dans la séquence suivante [III. 10]. Ce bain audiovisuel qui ne tient pas compte de la réalité matérielle des corps ne suscite aucun « fantôme d'empathie », cette « propension à penser l'image comme un corps organiquement solidaire des corps photographiques [19] » que théorise Emmanuel Siety à propos de la pellicule, « surface sensible » « somatis[ant] la souffrance des corps et des âmes diégétiques [20] ».



[19] Siety E., *Fictions d'images : essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009, p. 64, souligné par l'auteur.

[20] *Ibid.*, p. 65.

↑ [III. 8, 9 & 10] : *Redacted* (Brian De Palma, 2007)

En tentant de faire disparaître par le feu le cadavre de leur victime, les soldats américains traduisent une même oblitération de la réalité physique de la femme fantasmée. Frustrés de ne pouvoir « posséder » un corps féminin [21] dont ils caressent du bout des doigts des représentations sur les murs de leur chambrée ou leurs jeux de cartes érotiques, les GI's le fétichisent pour en recouvrir d'une voile l'absence et le manque [22]. Son incarnation devient leur obsession principale, leur idée fixe. De leurs mains ils miment des actes sexuels, palpant un corps invisible qu'ils ne peuvent plus attendre de posséder. L'un d'eux prend ainsi plaisir à humilier celle qui sera sa future victime, lors de son passage au *checkpoint* qu'il surveille, en lui touchant le corps avec insistance pendant une fouille excessive. Dès lors, ce monde occidental d'images fantasmagoriques vient se heurter à celui, aniconique, de la religion musulmane selon laquelle ne pas voir le corps féminin ou les indices de sa féminité se redouble de la proscription de la représentation. Abreuvés d'images de femmes nues, les agresseurs de *Redacted* veulent dévoiler dans les deux sens du terme cette jeune autochtone dont le voile dissimule moins qu'il ne se fait indice de cette féminité. Mais, une fois leurs pulsions sexuelles soulagées, ces hommes ont conscience que ce corps ne peut se confondre dans ce « visuel » qui règle leur rapport au monde comme en témoigne encore la parodie de *talk-show* racoleur à laquelle ils se prêtent suite à la mort de l'un d'eux. Dès lors, De Palma ne se heurte plus à la mise en scène vulgaire d'un cadavre comme dans *Le Dahlia noir* mais à sa dissimulation, et la crainte que l'horreur véritable des crimes perpétrés par ces soldats n'en soit ainsi atténuée le pousse à un choix représentationnel extrême.

3. Juste une image

Dans cette guerre revendiquée comme « propre » par ceux qui l'ont provoquée, les soldats ont ainsi intégré la nécessaire « désimagination [23] » des victimes, pour reprendre un terme employé par Georges Didi-Huberman à propos du génocide juif. Les Nazis avaient en effet compris que détruire le corps ne suffit pas à éliminer la mémoire de l'individu et qu'il faut entretenir l'inimaginable de l'acte, en empêchant la circulation des images pouvant l'accompagner. Cette « désimagination » se double en outre d'une mise en spectacle du « conquérant » tant honni par Walter Benjamin [24] et dont les journalistes – voire artistes – « *embedded* » lors du conflit en Irak sont les exemples contemporains. À la suite de Benjamin, Marie José Mondzain insiste sur la négation généralisée des conséquences de la guerre sur les bourreaux comme les victimes dans la propagande nazie :

[21] Brian De Palma souligne ainsi que, contrairement à la guerre du Vietnam durant laquelle la consommation d'alcool ou de drogues et le recours à la prostitution constituaient le quotidien des soldats, ces comportements ont été officiellement bannis lors de l'occupation du territoire irakien. S'il s'en réjouit dans l'absolu – et si les exactions de l'armée américaine n'en furent pas moins nombreuses en Asie comme il l'a lui-même illustré dans *Outrages* sur un scénario très proche de celui de *Redacted* –, le cinéaste constate tout de même l'absence d'exutoire à la frustration de ces hommes entraînés à tuer. Cf. Wilonsky R., « Interview de Brian De Palma », supplément du DVD du film *Redacted*, TF1 vidéo, 2007.

[22] « Freud, en introduisant le concept de fétiche, signifiait qu'il forme une image totalitaire, par la conjonction de sa nature de "substitut" (Ersatz) et de sa nature d'écran, de "couverture" (Decke) ». Didi-Huberman G., *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 99, citant Freud S., *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905, note de 1920), traduction de Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 1987, p. 64.

[23] Didi-Huberman G., *op. cit.*, p. 3

[24] Benjamin W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003 [1936], p. 74-78.

Jamais le moindre arrêt sur un corps qui donnerait sa chair à l'image vivante d'un sujet. La négation de l'image va avec celle de la chair. Il n'y a aucune fiction mais, à la place de la fiction, une déréalisation des corps filmés au profit d'une transsubstantiation de la réalité en simulacre désincarné. Ces corps qui tuent et qui sont prêts à mourir ignorent qu'ils sont eux-mêmes sacrifiés [25].

Or, avec *Redacted*, Brian De Palma a justement choisi d'en passer par la fiction. Mais Frédéric Sabouraud regrette tout de même l'absence de fiction irakienne et remarque ainsi que « toute révélation d'un angle mort contient son propre angle mort [26] », malgré la multiplication des sources et donc des points de vue. Toutefois, la révélation d'une vérité, moteur classique des fictions depalmyennes, n'est plus du tout l'enjeu d'un tel film, Frédéric Boyer et Dork Zabunyan rétorquant à juste titre que « ce qui est interrogé, ce sont les conditions de réception d'un conflit, où, effectivement, les corps ont disparu de la surpuissance médiatique, tous les corps : les victimes civiles, les soldats, les insurgés [27]. » En outre, le film intègre cette problématique à sa propre matière filmique en reproduisant l'un des nombreux diaporamas de « dommages collatéraux » censés illustrés sur les plateformes de vidéos en ligne les horreurs de la guerre. Accompagné de l'air *E lucevan le stelle* de l'acte 3 de l'opéra *Tosca* de Giacomo Puccini, un tel diaporama peut au premier abord se voir affilier au vulgaire utilitarisme du « visuel », son pathos extrême passant pour une caricaturale culpabilisation de l'opinion publique occidentale où les victimes photographiées valent moins comme individus que comme symboles [28]. Toutefois, comme le remarque Pascal Bonitzer lors de son analyse en 1976 du cliché d'un Vietnamien en pleurs, au-delà de « l'humanisme pleurnichard » suscité par la technique et notamment l'emploi du grand angulaire que dénonçait avant lui Alain Bergala,

quelque chose reste, résiste à l'analyse, indéfectiblement, [...] il y a quand même ceci que ce Vietnamien pleure : en dépit de la mise en scène, en dépit de l'encadrement, de l'énonciation photographique et journalistique [...], il y a l'énoncé des larmes. [...] La photographie n'a rien à voir avec la peinture. [...] L'objet ne crie pas de la même façon sur une toile et sur une photo [29].

Il n'est plus possible de soupçonner un double jeu chez cette victime comme c'est encore le cas avec Elizabeth Short dont l'acceptation tacite des règles hollywoodiennes jette le doute sur sa sincérité et trouble son rapport à l'image.

Mais les photographies de *Redacted* se doublent d'une problématique supplémentaire puisque l'identité des victimes civiles irakiennes y est bafouée par des traits de marqueur noir – ce feutre qui sert également à censurer le panneau introductif du film et les documents officiels de l'incident qu'il relate – barrant leurs visages et creusant leurs orbites oculaires [III. 11]. Préconisant un hypothétique respect du droit à l'image, les producteurs du film ont ainsi choisi de procéder à cet acte d'autocensure, contre la volonté de De Palma [30]. Pourtant, non contentes de mimer l'horreur des amputations et des sévices corporels qu'ont subis les civils irakiens, ces balafres annihilent le seul moyen qu'une victime de la guerre a encore pour être appréhendée par l'autre par le biais de l'image photographique, à défaut d'une fiction qui prendrait déjà le risque de « vouloir se substituer à lui, de parler et de penser à sa place, le privant de la possibilité de faire valoir son droit, trahissant même la violence de sa défaite par une image potentiellement chargée de sentimentalisme [31]. » Ainsi, en allant à l'encontre des intentions du cinéaste, les censeurs en ont renforcé le propos, démontrant par l'absurde que l'image pose problème quand elle survient au milieu de nulle part, après la table rase orchestrée par les pouvoirs politiques et leurs alliés médiatiques [32]. Car, pour le cinéaste américain, « il s'agit de prendre le contre-pied de la capacité des maîtres – le pouvoir politico-militaire, les machines d'information à son service – à

[25] Mondzain M. J., *op. cit.*, p. 79.

[26] Sabouraud F., « L'Angle mort », *Trafic*, n° 69, printemps 2009, p. 9.

[27] Boyer F. et Zabunyan D., « Don't hurt me : notes sur *Redacted* et les images de guerre », *Trafic*, n° 72, hiver 2009, p. 83.

[28] La guerre en Syrie a particulièrement ravivé cette dialectique avec la photographie en septembre 2015 du corps d'un enfant échoué sur une plage en Turquie ou celle en août 2016 d'un enfant blessé à Alep.

[29] Bonitzer P., « La Surimage », *Cahiers du cinéma*, n° 270, septembre-octobre 1976, p. 30-31, souligné par l'auteur.

[30] Afin de ne pas risquer de procès, la société de production/distribution *Magnolia Pictures* a imposé au cinéaste le retrait de ces photos. Son avocat est finalement parvenu à un arrangement, en l'occurrence le noircissement des visages. Mark Cuban, le dirigeant de la société *HDNet* qui a produit le film a ensuite proposé à De Palma de racheter les droits d'exploitation du film pour le sortir dans sa première version et assumer seul les risques. Le cinéaste a refusé cette proposition. Cf. « **Brian De Palma Talks About *Redacted*** », mise en ligne le 8 octobre 2007.

[31] Boyer F. et Zabunyan D., *op. cit.*, p. 83, en réponse à Sabouraud F., *op. cit.*, p. 8-9.

[32] Sur le caractère subversif de l'image, nous nous permettons de renvoyer à Daniellou S., « La fiction cinématographique face à l'image d'archives : élaboration de discours subversifs », dans Brogowski L., Delaplace J. et Laurent J. (dir.), *Défier la décence. Crise du sens et nouveaux visages du scandale dans l'art*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires. Corps et voix », 2016, p. 105-118

organiser une destruction de la mémoire de la guerre, stratégie qui augmente simultanément notre incapacité à la condamner [33]. » De Palma fait en effet partie de cette génération descendue dans la rue en découvrant les images non filtrées de la guerre du Vietnam et s'en remet donc à l'image pour faire exister tous ces corps disparus de la Seconde Guerre du Golfe [34].



Confronté à cet enchevêtrement de contradictions propres au recours à l'image comme preuve, De Palma prend pourtant la décision de montrer le cadavre de la jeune victime irakienne pour conclure son film. Mais il choisit pour cela d'en passer par une peinture photographique numérique [35] [Ill. 12]. Après ce déferlement audiovisuel sans incidence, le cinéaste assigne alors à une image hurlant toute sa facticité la charge, non pas de révéler une vérité, mais d'endosser la violence du réel. En effet, cette image que les meurtriers ont souhaité éviter en brûlant le cadavre de la jeune fille et que les médias occidentaux ont ignorée, est paradoxalement la seule du film qui ne soit pas une doublure du réel. Contrairement à ce qu'affirme Jean-Louis Comolli, *Redacted* n'est pas « une fiction qui mime les effets du réel "documentaires" produits par les caméras d'aujourd'hui, d'amateur, de presse, de surveillance, du web, etc. [36] ». De Palma cherche bien plutôt à annuler les « effets de réel » des images rassemblées en surlignant les « effets de réalité [37] » qui les caractérisent, c'est-à-dire les conventions de représentation et le codage des images qui se trouvent ainsi discrédités. Puis, avec la dernière image de son film, il retourne les enjeux de cette tactique. La photo du cadavre de la jeune irakienne minimise en effet les « effets de réalité », un lent zoom avant accentuant encore sa platitude, là où le raccord dans l'axe du *Dahlia noir* exploite la profondeur de l'espace réaliste. Mais, en retour, elle procure indirectement un « effet de réel », non seulement en rappelant la stratégie de « désimagination » des coupables, mais aussi en acceptant l'irréductibilité fondamentale du réel à toute représentation, son idiotie au sens de Clément Rosset. Ni photographie, ni peinture – deux médias qu'opposait plus tôt Bonitzer –, elle est une « image juste » car « juste une image [38] » qui, contrairement au visuel, n'essaye pas de se substituer au réel [39]. Elle est comparable à la « réalité cinématographique » telle que l'envisage Rosset, située « en un lieu indécis, aux confins de l'imaginaire et du réel, tel que personne ne saurait le tenir, ni pour absolument présent ni pour absolument absent [40]. » En partageant cette vision d'horreur avec le spectateur, De Palma peut alors lui faire accepter la « cruauté du réel [41] » dans toute sa violence ontologique et suppose ainsi « une conscience [...] capable à la fois de connaître le pire et de n'être pas affectée mortellement par cette connaissance du pire [42]. »

Ces confrontations répétées aux cadavres de victimes féminines sont donc chez De Palma la preuve d'une confiance dans l'image, opposée à l'usage irresponsable du visuel contemporain. Timidement encore dans *Le Dahlia noir* – en raison de la personnalité de la

[33] Boyer F. et Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 83.

[34] « Où sont les images ? » s'exclame-t-il lors de la présentation du film au *45e Festival du film de New York*. Cf. « Brian De Palma Talks About *Redacted* », *op. cit.*

↑ [Ill. 11 & 12] : *Redacted* (Brian De Palma, 2007)

[35] Celle-ci a été réalisée par l'artiste Taryn Simon. Cf. « Taryn Simon and Brian De Palma in conversation », *ArtForum*, vol. 50,

[36] Comolli J.-L., *Cinéma contre spectacle suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*, Lagrasse, Verdier, coll. « Art, Architecture, Cinéma », 2009, p. 36.

[37] Cf. Oudart J.-P., « L'Effet de réel », *Cahiers du cinéma*, n° 228, mars-avril 1971, p. 19-26.

[38] Nous faisons bien entendu référence au carton « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image » à 36min.54s. du film *Le Vent d'est* (Groupe Dziga Vertov, Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, 1969).

[39] Dans *Itinéraire d'un cinéfilms*, Daney déclare d'ailleurs à propos du « visuel » : « Celui qui le montre, il ne le regarde même pas. », ce à quoi son interlocuteur Régis Debray ajoute : « Le visuel c'est ce qui sert à ne pas regarder le monde ».

[40] Rosset C., *Propos sur le cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2001, p. 79.

[41] Rosset C., *Le Principe de cruauté*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1988, p. 17-18.

[42] *Ibid.*, p. 23.

victime prête à consommer ses rêves de célébrité sous les lumières d'Hollywood –, frontalement dans *Redacted*, l'image d'un cadavre incite le spectateur à affronter la violence du réel par l'intermédiaire de son reflet. Si cette incitation paraît moins évidente dans *Passion* puisqu'il s'agit cette fois du corps d'une femme victime de sa propre marchandisation des images, ce cadavre finit tout de même par s'imposer à la conscience d'une meurtrière qui substitue au réel ses fantasmagories. Bien que réfugiée dans ses rêveries médicamenteuses dans lesquelles elle entraîne la fiction tout entière, cette dernière ne peut alors échapper au regard pétrifiant de la gorgone qui orne le mur de sa cellule de prison et lui rappelle l'atrocité de ses actes. Ce motif au premier abord incongru nous invite ainsi à envisager l'écran de cinéma, à la suite de Siegfried Kracauer, comme le « bouclier poli d'Athéna [43] » permettant d'observer l'image projetée de l'horreur tout en protégeant son spectateur de ses effets concrets, afin de l'exhorter à ne pas en reproduire les causes [44]. En effet, si Persée peut approcher Méduse et la décapiter sans être transformé en statue par son regard pétrifiant, la déesse protectrice du héros appose finalement cette tête tranchée sur son égide, car elle sait que le pouvoir de la gorgone est éternel.

[43] Kracauer S., « La Rédemption de la réalité matérielle : la tête de Méduse », *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », 2010 [1960], p. 429-431.

[44] Lors de son crime faisant lointainement écho à ceux du Voyeur (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), la meurtrière de *Passion* porte un masque appartenant à sa future victime, moulé sur son propre visage et arboré lors de jeux sexuels. Soulignant le plaisir onaniste de cette dernière qui admire l'image de son propre visage, ce masque peut être considéré comme une inversion de la métaphore de Kracauer où ce n'est plus la face de Méduse qui se reflète dans le bouclier que porte Persée, mais celle de la victime qui se fige dans l'horreur de sa propre mort. Remarquons en outre que, quelques instants avant son assassinat, cette proie s'avance les yeux bandés d'un masque de sommeil que son bourreau lui ôte avant de lui trancher la gorge.

"VIVRE DANS UN CIMETIÈRE D'ÉPAVES"

DE JAMES GRAHAM BALLARD À NADÈGE TRÉBAL

En hommage à Bernard Stiegler.

« Death to Videodrome, Long live the new flesh ! »
David Cronenberg, *Videodrome*, 1983.

Nul autre objet que l'automobile ne semble mieux résumer l'Histoire mondiale de la consommation industrielle. Le principe accumulatif qui y est associé se chiffre en milliards : ceux des bénéfiques engendrés par les différents constructeurs comme celui du nombre de voitures recensées sur la planète à partir de l'année 2010 [1]. L'importance d'une telle économie est relative au nombre d'emplois qu'elle fournit comme aux revenus engendrés par les nations selon le modèle dominant de quête de croissance des secteurs d'activité installés sur un territoire.

Cette importance est donc factuelle mais elle est aussi « imaginaire » : la conquête des espaces potentiels de consommation est armée par l'image et l'économie. Cette économie est esthétique autant qu'elle est guerrière :

Il en va ainsi parce que l'industrialisation de la mnémo-technologie audiovisuelle et informationnelle, qui rend possible la guerre esthétique-industrielle et constitue l'arsenal du marketing, conduit inévitablement à la division industrielle du travail et des rôles extralaborieux telle que le rapport au « produit », c'est-à-dire, ici, au symbole, que celui-ci soit cognitif ou esthétique, aboutit à l'opposition

écrit par **Raphaël Szöllösy**

[1] Audrey Garric, « Un milliard de voitures dans le monde, la Chine fait la course en tête », article publié sur lemonde.fr, le 26 août 2011

des « producteurs » et des « consommateurs » de ces symboles – et cette opposition tue leurs désirs [2].

[2] Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, Flammarion, 2013, p. 25.

Voilà, au fond, l'une des explications possibles de la saturation du réel par l'inflation de l'usage des écrans qu'auront pu analyser Annie Lebrun, Paul Virillio, Marie-José Mondzain ou Gilles Lipovetsky et Jean Serroy. L'image, en tant qu'elle est un support sensible et mémoriel, est exploitée à des fins consuméristes dans le contexte d'une concurrence généralisée et peu régulée entre les Etats, les entreprises ou les êtres vivants. Cette bataille est menée par ceux qui produisent à grande échelle et les cibles sont ceux qui achèteront les objets produits. L'enjeu est la captation des désirs (jusqu'à leur mort, précise Bernard Stiegler) : « Les énergies existentielles (les existences des producteurs et des consommateurs), qui assurent le fonctionnement du système sont les fruits du désir – de la *libido* – des producteurs d'un côté, et des consommateurs de l'autre. Le travail comme la consommation sont *de la libido captée et canalisée* [3] ».

[3] *Ibid.*, p. 24.

Concernant l'automobile, nombre d'images publicitaires peuvent nous convaincre de la validité d'une telle théorie. Si nous levions les yeux à l'endroit de certains panneaux d'affichage au courant de l'année 2013, nous pouvions remarquer la campagne de la marque de Giovanni Agnelli pour son modèle 500 disponible en plusieurs coloris, basée sur un jeu de mot – « Auto/portrait » – et l'usage graphique du *split-screen* : à gauche la partie d'une voiture, à droite la partie d'un corps humain sans visage. En guise d'exemple précis, souvenons-nous du modèle de voiture jaune : la partie droite laissait voir une paire de jambes féminines dénudées et artificiellement lissées dont l'intention d'attraction libidinale peut être considérée comme manifeste. De même, la formule de séparation entre producteurs et consommateurs déployée par Bernard Stiegler s'énonce dans le texte, par le moyen du *slash* détachant le mot « auto » du mot « portrait », comme dans le montage de l'image, qui assimile le corps à une extension de l'engin (et vice-versa) tout en actant d'une stricte division entre les deux entités.

Ainsi, l'automobile – à l'heure où s'aiguise une contradiction politique à l'hégémonie productiviste [4] – paraît être une figure adéquate pour établir une critique faite d'*indocilité*. Des mots et des films nous guident vers des cimetières d'épaves et ceux-ci pourraient être liés à une réinvention enthousiasmante de nos modes d'existence.

[4] Voir Serge Audier, *L'âge productiviste. Hégémonie prométhéenne, brèches et alternatives écologiques*, La découverte, 2019.

L'érotisme funeste de l'automobile

Un accident époustouflant lamine les corps sur une autoroute : ébats indistincts de chairs et de tôles, ballets urgents d'ambulances, musiques stridentes de bruits et de cris. La scène se déroule dans le monde littéraire de J.G. Ballard. Elle se déroule aussi dans celui, théorique, de Jean Baudrillard. Elle se déroule encore dans celui, cinématographique, de David Cronenberg. Elle se déroule enfin dans *le désert du monde réel* lorsqu'un tel évènement devient un objet de représentation médiatique. Le croisement de ces trois noms forme le carrefour de l'époque simulationniste dans lequel l'humanité serait plongée, voilà maintenant plusieurs décennies. L'enjeu est évidemment de s'en tirer. Et pour ce faire, d'abord de la décrire.

Le roman de J.G Ballard *Crash !* est publié en 1973. Il narre les jouissances malades d'une communauté de rescapés pris dans la quête d'un orgasme rendu paroxystique à travers la répétition d'accidents routiers. Les intentions de Ballard sont claires :

Tout au long de *Crash !*, j'ai traité la voiture non seulement comme une métaphore sexuelle, mais aussi comme une image globale de la vie des gens dans la société actuelle. Je n'ignore pas la lecture politique qui peut en être faite, mais je veux voir avant tout dans ce

livre le premier roman pornographique fondé sur la technologie. En un sens, la pornographie est la forme romanesque la plus intéressante politiquement, montrant comment nous nous manipulons et exploitons les uns et les autres de la manière la plus impitoyable. Il va sans dire qu'en dernière analyse, la fonction de *Crash !* est d'ordre prémonitoire : une mise en garde contre ce monde brutal aux lueurs criardes qui nous sollicite de façon toujours plus pressante en marge du paysage technologique. [5]

Le travail de l'auteur est celui d'une amplification de sa contemporanéité. La problématique de la domination des corps se mêle à celle d'un « cataclysme érigé en institution dans toutes les sociétés industrielles, tuant chaque année des milliers de personnes et en blessant des millions » [6]. Dans les mots de Ballard se niche une réflexion sur la voiture comme icône, déployée par les moyens de la littérature :

Pendant le trajet de retour de l'hôpital, j'avais constaté avec surprise que la physionomie de l'automobile s'était considérablement transformée à mes yeux. C'était presque comme si mon accident en avait d'un coup révélé la vraie nature. Le front appuyé contre la glace arrière du taxi, je ressentais un frisson d'excitation à l'approche du flot de trafic sur les échangeurs de Western Avenue. [7]

Le socle de la fiction de *Crash !* – une sortie de route un soir pluvieux de juin – est une ouverture à une perception particulière de la figure de la voiture pour le personnage central, qui construit le récit à la première personne, et pour le lecteur qui en fait l'expérience. L'évènement de la destruction de l'objet est une révélation et nourrit le mécanisme de la fétichisation de la marchandise : l'automobile et ses formes – courbes, vitres, parois, textures – deviennent source d'attraction physique exclusive tandis que le désir se meurt ailleurs : « Bizarrement, nos intermèdes sexuels se déroulaient toujours dans ma voiture. Chez elle, dans sa vaste chambre à coucher, je n'arrivais même pas à bander. » [8]

La question de la construction des images est intrinsèque au roman de Ballard, qui offre son nom au protagoniste :

Plus tard, dans l'après-midi, j'ai pensé au corps estropié de Gabrielle en observant par-dessus l'épaule de la maquilleuse la silhouette, infiniment plus séduisante et soignée, de l'actrice installée au volant de la Citroën défoncée. À quelques pas de là, les techniciens du son et de l'image la contemplaient comme les témoins d'un accident réel. [9]

La porosité des frontières entre la représentation médiatique et le monde environnant s'inscrit au cœur de la dramaturgie tout autant qu'elle surgit à l'esprit de celui qui lit. Le personnage nommé Ballard travaille au sein du roman dans un studio de télévision, tandis que Vaughan, « l'ange maudit des autoroutes » [10] autour duquel se forme la communauté des rescapés, photographie et reconstitue des accidents, tout en fantasmant une collision définitive avec l'actrice Elisabeth Taylor qu'il prépare avec un soin particulier.

De fait, *Crash !* constitue l'une des pierres angulaires de l'œuvre de Jean Baudrillard *Simulacres et simulation* (1981). On se souvient que ce fameux ouvrage s'ouvrirait par une fable borgésienne, celle où des lambeaux d'une carte à échelle 1/1 sont disséminés çà et là à travers le monde. Elle annonçait la grande hypothèse inhérente à l'entièreté de l'œuvre du penseur :

Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – précession des simulacres –, c'est elle qui engendre le territoire, et, s'il

[5] J.G. Ballard, « Préface à l'édition française de *Crash !* » dans *La trilogie de béton. Crash ! – L'île de béton* – I.G.H., Gallimard, 2014, p. 24.

[6] *Ibid.*

[7] J.G. Ballard, *Crash !*, dans *ibid.*, p. 74.

[8] *Ibid.*, p. 111.

[9] *Ibid.*, p. 142.

[10] *Ibid.*, p.113.

fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte. [11]

[11] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, 1981, p. 10.

Ainsi, notre appréhension du monde serait conditionnée par un code antérieur à son expérience et la réalité ne s'envisagerait qu'à l'aune des vestiges. Le superlatif de « l'hyperréel » induirait alors un dispositif technique amplificateur. Baudrillard voit justement dans *Crash !* un roman à la hauteur de l'œuvre borgésienne : « Après Borges, mais sur un autre registre, *Crash !* est le premier grand roman de l'univers de la simulation. » [12] En effet, le principe de réversibilité qui annihile le réel par « précession » est lisible dans l'ouvrage de Ballard via son événement récurrent, « L'Accident » :

[12] *Ibid.*, p. 175.

Il n'est plus à la marge, il est au cœur. Il n'est plus l'exception d'une rationalité triomphale, il est devenu la Règle, il a dévoré la Règle. Il n'est même plus la "part maudite", celle concédée au destin par le système lui-même, et incluse dans son calcul général. Tout est inversé. C'est l'Accident qui donne forme à la vie, c'est lui l'insensé, qui est le sexe de la vie. Et l'automobile, la sphère magnétique de l'automobile, qui finit à investir l'univers entier de ses tunnels, ses autoroutes, ses toboggans, ses échangeurs, de son habitacle mobile comme prototype universel, n'en est que la métaphore immense. [13]

[13] *Ibid.*, p. 166.

La figure de la voiture se fait bien totalisante, organe reproductible comme lieu de reproduction, conduisant à la possible destruction de tout rapport au-delà des simulacres. L'acte de faire image est la traduction immédiate de cette constante médiatisation du réel. Dans le chapitre de Baudrillard, s'affirme précisément l'importance de la photographie et du cinéma au sein de *Crash !*. La vision proposée par le penseur de ces éléments dramaturgiques s'inscrit dans l'hypothèse de la simulation intégrale. En effet, il ne faudrait pas interpréter le geste de reproduction mécanique comme une quelconque monstration du médium, « il ne s'agit pas d'une abstraction "supplémentaire" de l'image, ni d'une compulsion spectaculaire, et la position de Vaughan n'est jamais celle du voyeur ou du pervers » [14]. Pour Baudrillard, cette présence révèle une problématique bien plus fondamentale :

[14] *Ibid.*, p. 172.

La pellicule photographique (comme la musique transistorisée dans les automobiles et les appartements) fait partie de la pellicule universelle, hyperréelle, métalisée et corporelle, de la circulation et de ses flux. La photo n'est pas plus un médium que la technique ou le corps – tous sont simultanés, dans un univers ou l'anticipation de l'évènement coïncide avec sa reproduction, voire avec sa production "réelle". Plus de profondeur du temps non plus – tout comme le passé, le futur cesse à son tour d'exister. En fait, c'est l'œil de la caméra qui s'est substitué au temps, ainsi qu'à tout autre profondeur, celle de l'affect, de l'espace, du langage. [15]

[15] *Ibid.*, p. 173.

Dès lors, la fabrication de l'image en tant qu'élément de la fiction de J.G. Ballard n'est que le signe d'une grande confusion généralisée où la réalité n'aurait d'autre socle que l'artifice. Les accidents, qu'ils soient préparés ou fantasmés, ne sont que les événements génériques de cette simulation globale, où le fait sensible et sa représentation médiatique s'exécutent simultanément. Pour parfaire cette expérience esthétique et théorique, il ne restait donc plus au roman de Ballard qu'à devenir un film.

L'avènement de l'époque de la simulation en trois films de Cronenberg

Un accident époustouflant lamine les corps sur une autoroute : la scène s'observe effectivement dans la réalisation de David Cronenberg, distribuée en 1996. Ballard (James Spader) est au volant d'une Lincoln décapotable, fétiche de l'assassinat de Kennedy, dans laquelle sont installés sa compagne Catherine (Deborah Kara Hunger) et Vaughan (Elias Koteas). Un immense agrégat de voitures et de

corps ralentit leur mouvement. Malgré tout, ils parviennent à emprunter la voie concomitante ; un travelling latéral accompagne leur approche et nous montre la moitié de route où s'entassent les véhicules brisés dont les équipes de secours tentent de sortir les derniers survivants. Vaughan déploie son appareil photo avec flash et enregistre la scène avec un plaisir irréfrenable (Fig. 1). Les personnages s'arrêtent et pénètrent dans l'espace de l'accident qui semble nimbé d'éther.

Nul ne les remarque, alors que Vaughan s'approche de chaque recoin de tôle pliée pour capturer des images, saisissant bientôt la main de Catherine pour s'en servir de modèle au sein même des épaves. De fait, les hautes lumières de sécurité installées sur la scène de l'accident dupliquent déjà l'imaginaire d'un plateau de photographie ou de cinéma. La séquence s'achève sur la découverte du cadavre déguisé de Seagrave, cascadeur et participant aux expériences de Vaughan, qui tentait là de reproduire la mort de Jayne Mansfield (décédée sur l'*U.S Highway 90* le 29 juin 1967 dans une *Buick Electra 225*, voiture conservée et montrée par Scott Michaels via le *Dearly Departed Tours & Artifact Museum*).



← [fig.1] *Crash !*
David Cronenberg (1986)

Cette scène du film de Cronenberg a évidemment son origine romanesque. L'importance du basculement froidement pornographique de celle-ci est conservée : « Je sentais déjà que pour nous trois ce n'était pas fini, qu'il fallait encore tirer le maximum de cet accident en intégrant tous les stimuli qu'il contenait à nos existences. » [16] En effet, dans le film comme dans le livre, la scène suivante mènera à un coït à l'arrière de la Lincoln entre Catherine et Vaughan – « Leur étreinte m'apparaissait comme un rituel vidé de contenu sexuel, le débat formel de deux corps exposant leur conception du mouvement et du choc » [17] – alors que Ballard s'introduit dans une station de lavage, permettant une analogie des corps et des machines : « J'ai baissé ma glace et mis de nouvelles pièces dans la fente. Lorsque l'eau a giclé sur les vitres encore ruisselantes, Vaughan et ma femme ont recommencé à faire l'amour. » [18]

[16] J.G. Ballard, *Crash !*, op.cit., p. 196.

[17] *Ibid.*, p. 201.

[18] *Ibid.*, p. 203.

Mais les images de Cronenberg donnent pleine consistance au propos de Baudrillard. Car la scène du film offre une synthèse d'autres moments dramaturgiques du roman : Seagrave y meurt en effet dans un accident, mais plus tardivement et déguisé en Elisabeth Taylor, sabotant de ce fait par anticipation la concrétisation du fantasme de Vaughan. L'orgasme conclusif du chapitre est totalisant et précède la rencontre finale entre ce dernier et le narrateur décrite dans les pages suivantes : « Lorsque j'ai levé les yeux vers le ciel assombri par la nuit, il m'a semblé que le sperme de Vaughan inondait tout le paysage, qu'il alimentait en énergie ces milliers de machines, de circuits électriques et de destins individuels emmêlés : il irriguait le moindre de nos gestes. » [19]

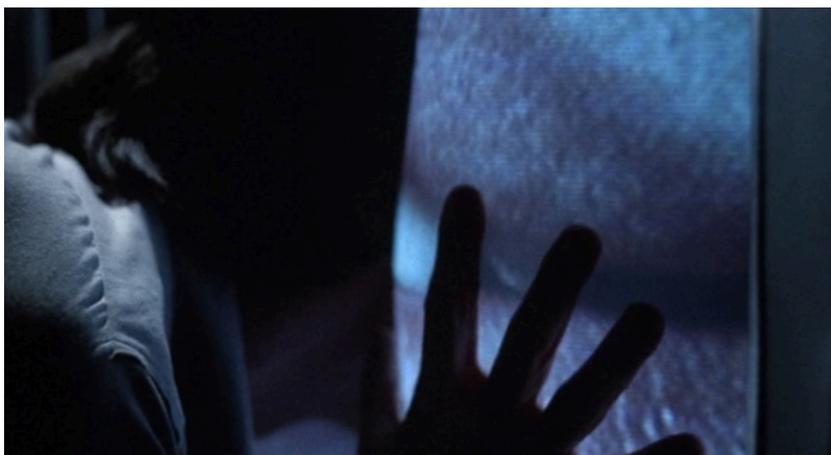
[19] *Ibid.*, p. 236.

Cette « inondation » qui assimile entièrement le corps et la machine autant que l'effet de synthèse proposé par la réalisation filmique de Cronenberg vont dans le sens de la théorie baudrillardienne : l'époque de la simulation est celle de la simultanéité du réel avec son simulacre (et vice-versa, donc), permise par l'analogie de la matière et de la technique. Trois films (au moins) du cinéaste canadien peuvent nous servir de bornes pour tracer l'avènement d'une telle époque.

Bien que le film fût distribué en 1996, *Crash !* s'appuie sur un récit écrit vingt-trois années plus tôt. Dès lors il constitue le socle du récit qui mène à la simulation. A cet égard, Cronenberg note lui-même son étonnement quant à la véhémence de la réception initiale de son œuvre [20]. En son sein s'amorce la reproduction de l'humain avec la technologie industrielle. Outre tous les éléments déjà affirmés ici, une image présente dans le livre comme dans le film en serait le symptôme : celle de la semence déposée sur le cuir des sièges à l'intérieur d'une automobile.

Videodrome, distribué en 1983, pourrait constituer le second temps d'une chronologie de l'époque de la simulation chez Cronenberg. Max Renn (James Woods) y est un producteur de télévision spécialisé dans les représentations extrêmes. Lorsqu'on lui révèle l'existence d'un programme de torture (dont le titre donne son nom au film lui-même), son attention comme celle de son amante Nicki Brand (Debbie Harry) sont particulièrement saisies. Cette dernière ira jusqu'à faire des essais pour l'un des épisodes et sera portée disparue. Commence alors la quête du protagoniste vers l'origine de *Videodrome* qui l'amènera à la rencontre d'un savant survivant par l'intermédiaire de milliers de cassettes et à subir quelques hallucinations à partir du dit-programme.

Le lien entre carnation et machine s'y révèle toujours plus ténu. Les supports de diffusion des images en mouvement deviennent visqueux et facilitent la possibilité d'une pénétration (Fig. 2). On embrasse l'écran de télévision alors qu'il gonfle et sort de son cadre ou l'on insère des cassettes-vidéos mouvantes à l'intérieur d'un l'estomac pour qu'elles métamorphosent le corps.



[20] « J'ai été surpris que ce soit si extrême. Parce que, vous savez, le roman est sorti en 1973, et nous étions en train de faire ce film en 1996. Je ne pensais pas que cela causerait un tel scandale, le livre était bien connu et n'avait fait que peu de vagues à sa sortie, plus de vingt ans plus tôt. Je me souviens que Gilles Jacob, qui dirigeait alors le Festival de Cannes, m'avait dit : « *Je veux programmer votre film au milieu du Festival pour qu'il explose comme une bombe.* » J'avais répondu : « *Oh, vous exagérez, bien sûr* », mais il avait raison. Il savait que cela ferait scandale, parce qu'il avait une vision objective de l'effet qu'aurait le film sur les gens, alors que je n'en savais rien, et c'était bien comme une bombe. Mais pour moi, j'adaptais juste ce vieux roman de Ballard... J'ai donc vraiment été très étonné par la virulence des réactions. Ça a été plus extrême encore aux Etats-Unis et, surtout, en Grande-Bretagne. Il demeure encore interdit de montrer le film dans le quartier de Westminster à Londres, où se trouvent les meilleurs cinémas. Aux Etats-Unis, Ted Turner et Jane Fonda étaient mariés à l'époque et détenaient la société de distribution du film, New Line. Ils ont entrepris de supprimer le film aux Etats-Unis et, *in fine*, la classification reçue des autorités était si restrictive que cela a vraiment entravé sa visibilité et sa rentabilité, par-delà les réactions critiques. On ne pouvait pas le montrer dans les cinémas « familiaux », comme dans les centres commerciaux, etc. Ça a été très compliqué en pas mal d'endroits. Je crois qu'aujourd'hui plus personne ne s'en soucie (*rires*) » affirme David Cronenberg, propos recueillis par Julien Gester pour *Libération*, 10 juillet 2020.

← [fig.2] *Videodrome*
David Cronenberg (1983)

La vision du bras de Max Renn où s'est greffée l'arme qu'il tend indique le devenir simultané, autant que la prétention guerrière, de l'être et de la technique. Telle est la leçon finale répétée par les personnages de James Wood et de Debbie Harry par écran interposé : « Vive la nouvelle chair ! » Celle de la confusion totale du réel et de sa représentation médiatique. Ce simulationnisme atteint son apogée dans l'adaptation de David Cronenberg du roman de Don DeLillo *Cosmopolis*, projeté au Festival de Cannes en 2012.

L'habitacle de l'automobile, dans la version hypermoderne du *golden boy* Eric Packer (Robert Pattinson) y est désormais un espace intégral depuis lequel s'observe un monde *spéculatif* (dans le sens de son organisation économique comme dans la difficulté d'en faire l'expérience concrète) en pleine convulsion :

De l'autre côté de la Sixième Avenue, la voiture passa lentement devant la maison de courtage de l'angle. Il y avait, au niveau de la rue, des postes de travail exposés au regard, des hommes et des femmes les yeux rivés sur des écrans, et il ressentit la sécurité de leur situation, sa rapidité, sa complexité, leur enracinement embryonnaire et recroquevillé, secret, animal. Il pensa aux gens qui visitaient son site web à l'époque où il était dans la prévision des cours, quand la prévision était l'alpha et l'oméga du pouvoir, quand il pouvait vendre une valeur technologique ou accorder sa bénédiction à un secteur tout entier et faire automatiquement doubler le prix des actions et faire basculer la vision du monde, quand il faisait réellement l'histoire, avant que l'histoire ne devienne monotone et baveuse, succombant à sa quête de quelque chose de plus pur, de techniques de notation capables de prédire les mouvements de l'argent en soi. [21]

Alors que la finance est faite d'ombre [22] et que le médium écranique est désormais global [23], l'environnement représenté par Cronenberg est incessamment filtré par les vitres de la limousine (Fig. 3). La ville et les événements qui y surviennent ne ressemblent plus qu'à des surfaces impalpables tandis que l'activité boursière, incarnée par Eric Packer de façon paroxystique, influence le quotidien – l'ouverture ou la fermeture de lieux d'emplois qui régissent la capacité de vie des individus – par des valeurs défilant avec une extrême rapidité masquant les conséquences réelles de leur traitement.



[21] Don DeLillo, *Cosmopolis*, traduit par Marianne Véron, Actes Sud, p. 73-74

[22] Vittorio De Filippis, « "Shadow banking" », marchés à l'ombre, publié sur liberation.fr le 3 août 2017.

[23] - Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Écran global. Cinéma et culture-médias à l'âge hypermoderne*, Seuil, 2007.

← [fig.3] *Cosmopolis*
David Cronenberg, 2012

Après que l'intérieur des voitures eut été le lieu privilégié de la reproduction humaine dans *Crash !*, que l'activité libidinale ne se soit déployée qu'au plus proche des tubes cathodiques et jusqu'à l'annonce de la disparition radicale des corps dans *Videodrome*, que les événements ne furent plus ressentis comme des sensations de glissement sur les surfaces dans *Cosmopolis*, la description fatale de Jean Baudrillard de notre situation paraît être cinématographiquement appuyée. Somme toute, il s'agit ici d'œuvrer avec indocilité théorique. Et s'il ne devait rester que des vestiges du monde réel, selon la fable d'inspiration borgésienne, il conviendrait

alors de les visiter. Les films peuvent en effet nous emmener au plus près de ceux-ci : dans le cas d'une étude dont la principale figure est l'automobile, il s'agit de convier l'image de sa carcasse.

L'utopie matérielle de la casse selon Nadège Trébal

L'île de béton (*Concrete island*, 1974), second volet de *La trilogie de béton* dont fait partie *Crash !*, démarre lui-aussi par un accident. Mais moins que vers l'évènement en soit, l'importance est ici orientée vers son point de chute : « La main en visière, face au soleil, il nota qu'il était tombé dans une sorte d'îlot triangulaire, long de deux cents mètres environ, terrain vague entre trois voies convergentes. » [24] Il s'agit là d'un véritable naufrage au cœur d'un paysage d'ordures, de végétations, de ferrailles et d'épaves abandonnées en contrebas des autoroutes qui sont impossibles à franchir pour le protagoniste. Pourtant, à y regarder de plus près, l'île n'est pas qu'un lieu hostile et dénué d'humanité :

Presque porté par l'herbe, il s'éleva jusqu'au toit d'un vieil abri antiaérien et profita de cette station pour inspecter l'île un peu plus soigneusement. L'île était vraiment étrangère au réseau routier, infiniment plus ancienne que toute la région. On aurait dit que ce triangle de terrain vague avait survécu volontairement à force d'humilité têtue, et qu'il continuerait à persévérer dans l'être, inconnu, insoupçonné, quand les autoroutes seraient depuis longtemps retombées en poussière. [25]

Ainsi cet endroit pleinement détaché du monde de l'accélération et de l'activité machinique se voit affublé d'une puissance de résistance par le temps : l'île est historique et survivra sans nul doute à l'effondrement des structures alentours. Si bien que l'on doute que le personnage ne la quitte un jour : « Tant d'efforts, tant de fièvres pour rien. Quelle absurdité ! Il n'avait vraiment pas besoin de quitter l'île : et voilà qui suffisait à prouver qu'il la maîtrisait, qu'il en était le seigneur, totalement. » [26] Porté par le régime de la fiction, ce territoire insulaire s'envisage comme une utopie au sens proche de Thomas More [27] et de Louis Marin [28]. Cette quête d'un espace autre décelable au sein d'une littérature inquiète des ravages inhumains du monde hyperindustriel est également visible au cinéma. Nous la découvrons chez Nadège Trébal.

C'est dans *Casse* (2013) que nous pouvons naviguer au sein d'un « océan de vestiges » capable d'ouvrir à une nouvelle configuration de notre imaginaire à travers la figure de l'automobile. Les intentions de la réalisatrice ne sont pas moins affirmées que celles de Ballard :

La casse est à la fois désolée, mais toujours en mouvement, comme une métaphore du monde. Elle est le dernier stade de la société de consommation, un instantané de la désindustrialisation : ces hommes démontent ce que d'autres ont assemblé autrefois à la chaîne. Ils font le trajet en sens inverse, et sont donc forcément obligés de réfléchir à la façon dont elles ont été montées au départ. Quoi qu'en dise le titre, ce n'est pas de la casse que je filme mais de la pensée. [29]

L'espace exclusif du film s'envisage à la hauteur de l'ensemble du monde duquel il émerge. C'est au bout de la course de production – après le labeur, après la publicité, après l'achat, après l'abandon du produit en faveur d'un nouveau cycle – que l'inventivité d'une pratique alternative s'expose. Contre le système de remplacement régulier des objets et de consommation perpétuelle, portée par un régime d'attractivité par l'image, les êtres œuvrant dans ce cimetière d'épaves se ressaisissent des éléments délaissés en vue de refaire jaillir la vie dans l'existant. Nul doute que leurs conditions d'existence favorisent ce choix bien moins onéreux que celui qui les pousserait à céder aux sirènes artificielles des panneaux d'affichages sans

[24] J.G Ballard, « L'île de béton » dans *La trilogie de béton*, op. cit., p. 281.

[25] *Ibid.*, p. 337.

[26] *Ibid.*, p. 438.

[27] Thomas More, *La meilleure forme de communauté politique et la nouvelle Ile d'Utopie* dit *l'Utopie*, Thierry Martens, Louvain, 1516.

[28] Louis Marin, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Minuit, 1973.

[29] Propos de Nadège Trébal publiés dans le livret d'accompagnement de l'édition DVD *Shellac*, sortie le 3 novembre 2015.

éprouver une once de doute. Mais c'est précisément en-cela que la communauté plurielle de la casse tient sa puissance critique : le principe de la simulation ne touche peut-être pas de la même manière celles et ceux dont les problématiques concrètes d'une vie sans aisance se manifestent quotidiennement.

Face à l'hypothèse d'un avènement totale des simulacres se tient la représentation de la réalité matérielle. Nulle fétichisation morbide de l'automobile dans le film de Nadège Trébal. Plutôt l'attention patiente et le savoir manuel appliqués à ces amas mécaniques éteints. Et s'il y a du désir, ce serait envers l'humilité des gestes de travail, fort loin des « rituels sans contenu » répétés maladivement dans *Crash !* : « Leur corps raconte toute leur intelligence, leur virilité, leur bravoure. Ils sont maltraités par la vie, contraints de travailler dans des conditions éprouvantes et cependant, ils se donnent les moyens de s'en sortir. C'est désirable je trouve. » [30] Ainsi apparaissent les êtres au sein de *Casse*.

[30] Ibid.

Les individus qui auront construit un lien avec Nadège Trébal vont et viennent à travers le film. Deux personnages, Sibri et Oumar, tous deux exilés de pays d'Afrique francophone, l'un semblant s'être installé en France métropolitaine depuis plus longtemps que l'autre, nourrissent en particulier les séquences de l'œuvre de façon récurrente. Entre eux, l'échange est profond, riche comme l'est une vie de lutte face à la précarité matérielle : nuits de tristesse, concept d'« intégration », histoire de la traversée, multiplicité des rires salvateurs et affirmation de la capacité humaine de réveiller la joie. Souvent ils insèrent d'un regard la cinéaste qui paraît nouer poétiquement cette amitié par l'intermédiaire de lent mouvement continu ou de plans fixes respectant le temps de chaque parole.

« C'est dans mon rêve que je suis roi, sinon... Dans la réalité, c'est chaud ! » s'amuse Oumar, alors qu'ils s'offrent un instant de repos au sein d'une épave de voiture ouverte. La distinction entre l'espérance d'un quotidien plus confortable et cette réalité, faite de visages clos traversant les rues et de la nécessité continue du « calcul » des charges budgétaires de l'existence, est nette. Aucune simultanéité du réel et de sa simulation ne saurait être ici signalée. La vie au sein des simulacres est peut-être une affaire de classe.



← [fig.4] *Casse*
Nadège Trébal (2013)

Car filmée depuis les cimetières d'épaves, elle connaît un contrechamp : les vitres des automobiles ne sont plus un filtre obstruant qui altère le rapport au monde environnant, elles sont cadrées depuis l'extérieur ou l'horizon du dehors reste palpable, quand on ne cherche pas à les retirer tout bonnement (Fig.4). La casse fait bien figure d'utopie matérielle chez Nadège Trébal : dans *Douze mille* (2018), premier long-métrage de fiction de la réalisatrice, elle en est le lieu de départ et de résolution, l'espace à atteindre à la suite d'un curieux voyage. La quête que donne la protagoniste, jouée

par Nadège Trébal elle-même, à son compagnon (Arieh Worthalter) – avec qui les rapports charnels sont marqués par le sceau de la lenteur et du hors-champ, contre tout imaginaire de la voie rapide et de la monstration spectaculaire – invite à la sobriété : l'accumulation de son capital à la suite d'un long déplacement à la recherche d'emploi intérimaire ne doit pas excéder douze mille.

Il y a d'autres façons de vivre au sein du monde et d'autres façons de le représenter. Les règles de la productivité planétaire paraissent n'offrir comme avenir que l'addition sans frein d'objets industriels et d'images propices à les consommer, quitte à réduire les territoires à des vestiges sur la carte. D'autres images veillent pourtant à penser la résistance d'autres modes de considération de la réalité, au cœur de laquelle des épaves abandonnées deviennent des terrains pour l'amitié et le renouveau.

CADRER -RÉSISTER

SUR *PHANTOM OF THE PARADISE* ET *FIGHT CLUB*

Introduction – De l'importance du cadrage

Depuis le milieu du XXe siècle les images du cinéma s'exilent des salles pour investir l'espace intime du spectateur. Un changement de dispositifs et de pratiques qui reste pourtant inféodés au même principe d'images en mouvement. C'est au cours des années cinquante qu'un nouveau médium s'impose dans les foyers américains. L'arrivée de la télévision s'accompagne selon Kira Kitsopanidou de « profondes mutations socioculturelles, démographiques et économiques qui se produisent dans les États-Unis de l'après-guerre [1] ». Normatives, les images télévisuelles s'imposent dans le mode de vie états-uniens, et partant, du monde occidental. À première vue, celles-ci ne semblent pas différer radicalement des images cinématographiques]. Le cadre-support reste bel et bien présent, mais le cadre-limite, tel que défini par Aumont comme « ce qui manifeste la clôture de l'image [2] », se transforme et altère notre rapport aux images et à leur premier référent : le monde environnant.

L'idée de clôture exprimée par le « cadre-limite » implique la présence d'un regard délimitateur. De fait, l'image « clôturée » ou « délimitée » doit se comprendre comme une image ouvertement *orientée*, c'est-à-dire composée et structurée en fonction d'une subjectivité créatrice qui en assume la création et la diffusion. Là où

écrit par **Jacques Demange**

[1] Kitsopanidou Kira, « Hollywood et l'innovation technologique : la stratégie "Cinemascope" de la Fox dans les années 1950 », in. Bourget Jean-Loup et Nacache Jacqueline (sous la direction de), *Le classicisme hollywoodien*, Presses universitaires de Rennes, Collection « Le Spectaculaire », Rennes, 2009, p. 225.

[2] Aumont Jacques, *L'image*, 3e édition, Armand Colin, Collection « Cinéma/Arts Visuels », Paris, 2011, p. 105.

les images de cinéma assument naturellement les frontières du « cadre-limite » par la distanciation qu'impose leur dispositif ainsi que la valeur fictionnelle qui sous-tend leurs représentations, les images de la télévision semblent pouvoir les récuser. Pour Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel : « Nous allons au cinéma pour être trompés, le sachant plus ou moins. Mais nous sommes tout autant trompés par l'écran de notre ordinateur, celui de notre téléviseur, de notre téléphone, etc. À ceci près qu'alors, nous sommes leurrés sans apercevoir le dispositif qui nous leurre [3] ». Si la remarque des deux auteurs mériterait d'être relativisée, force est de constater que la transposition des images en mouvement dans notre sphère intime a indubitablement transformé notre relation à elles. La distanciation propre au dispositif cinématographique demeure sans doute dans le cas d'une émission télévisée mais émet sans cesse la possibilité de l'abrogation de cette distance par une confrontation directe avec son spectateur.

Les images de la télévision, entraînant à leur suite celles de la publicité, ont entraîné ce que Guy Debord a nommé une « spécialisation des images du monde », annonçant l'émergence d'une société du spectacle définie par « un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images [4] ». Des images constantes et omniprésentes et surtout marquées par une volonté de mettre en cause le « cadre-limite » propre à la fiction. Leur régime d'existence tient de l'incessante succession, d'un recyclage qui ne révèle jamais son nom. L'arrivée d'Internet et des multiples écrans envahissant notre quotidien ne semble que rejouer cette logique d'apparition. Ces images se désincarnent à travers un discours idéologique cultivant la confusion entre objectivité et vérité. Prétendre offrir des images sans limites fixées au préalable par une instance ordonnatrice, matériellement cadrées mais dont le cadrage est anonyme (exemple du cadrage frontal et fixe du présentateur télévisé) revient à prétendre que celles-ci ne sont portées par aucun regard, par aucune instance responsable de leur composition. Ce phénomène s'est remarquablement vérifié par la portabilité des écrans numériques et de leurs images, consultables partout, tout le temps. Le nomadisme des écrans a d'abord mis en cause les traditionnelles assises du « cadre-support ». L'image numérique, dématérialisée, affirme en effet la perte du « geste d'empreinte » dont Georges Didi-Huberman perçoit comme « l'expérience d'une relation, le rapport d'émergence d'une forme à un "substrat" [un support] emprunté [5] ».

Si cette perte matérielle n'est pas nouvelle mais s'inscrit dans la longue Histoire culturelle de l'image artistique, elle prend cependant le risque d'affecter la valeur du « cadre-limite », entendu comme marqueur de la présence d'un énonciateur clairement identifiable, et interroge en ce sens notre façon de regarder les images, c'est-à-dire la manière dont nous les comprenons et les interprétons. De mode de diffusion, la multiplicité des écrans a par ailleurs entraîné une multiplication des modes de création. Bien que cette multiplication ait pu se présenter comme une démocratisation et une mutation heureuse de certaines techniques et pratiques artistiques, la question de l'origine créatrice de l'image est dans certains cas mise en péril car demeurant parfois incertaine. Comme l'écrit Jean-Michel Durafour : « Si, d'un côté, l'image est *liberté* (plus il y en a, plus le choix est grand), de l'autre, cette liberté ne doit pas faire oublier que, pour que des images s'ancrent matériellement, il y faut de l'activité d'un geste humain manipulateur et convecteur qui, *pour ne pas être de l'image*, la contamine, la menace toujours de remaniement. [6] » Les nouveaux modes de diffusion des images, de la télévision jusqu'aux interfaces numériques, ont entraîné leur démultiplication et avec elle le risque latent de perdre quelque chose de leur identification.

D'où l'apparition de nouvelles notions pour caractériser les modes de diffusion et de réception de ces nouveaux médiums. Reprenant à

[3] Comolli Jean-Louis et Sorrel Vincent, Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique, Éditions Verdier, Lagrasse, 2015, p. 201.

[4] Debord Guy, *La Société du Spectacle* [1967], Éditions Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1992, p. 15-16.

[5] Didi-Huberman Georges, *La Ressemblance par contact*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 33.

[6] Durafour Jean-Michel, *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*, L'Harmattan, Collection « Esthétiques », Paris, 2013, p. 57 (c'est l'auteur qui souligne).

son compte le concept de « flux » défini par Raymond Williams dans les années 1970 pour décrire le mode d'apparaître des programmes télévisés [7], Valentina Re rappelle la pertinence de cette formule en l'adaptant à la question des programmes diffusés sur les plateformes de streaming et de VOD [8]. La notion de « flux » résume bien la nature de cette démarche technologique et formelle, sous-tendant la présence d'images passantes, libérées de tout cadrage « déclaré » (pour reprendre les termes de Williams Raymond). Cette notion de « flux » est propre à ce que différents auteurs ont nommé la nouvelle « culture de l'écran » propre à une « société écranique ». Reprenant à son compte les thèses de Bertrand Gervais [9], Hélène Machinal décrit ce phénomène comme déterminé par différents traits définitoires parmi lesquels un « morcellement du sensible » qui « serait le reflet d'un fractionnement des identités individuelles et collectives », et une « logique des flux » qui accompagnerait ce morcellement en induisant « un nouveau mode de construction des identités » par « la mise en exergue d'une fluidité, d'une interactivité de l'interface écranique qui vise à faire disparaître cette dernière en tant que dispositif [10] ». On voit en quoi les mutations de production et de diffusion des images renvoient à une transformation de leur réception et de leur relation avec le spectateur. Au cœur de cette relation se trouve une problématique identitaire qui renvoie à la manière dont ces images et interfaces se greffent à notre quotidien et influe sur la représentation du monde.

Cette absence d'identification dépasse les seules particularités de cette nouvelle diffusion, influant directement sur le mode de création de ces flux d'images. L'importance de plus en plus grande prise par les techniques de recyclage et de retouche implique en effet une modification, voire une perte, du geste créateur situé au fondement de toute représentation.

Ce risque renvoie à une série de problématiques en lien avec l'usage que l'on fait des images. Au cœur de cette problématique, c'est la nature de l'image qui est concernée et notamment sa valeur d'empreinte, soit d'une représentation portant la marque de celui qui l'a créée.

Le fantasme d'images neutres, libérées du cadre que leur impose le regard d'un créateur conscient, s'est depuis de nombreuses années imposé à notre condition de spectateur. Des dispositifs de vidéosurveillance aux images filmées par les drones, en passant par le cadrage des émissions de télé-réalité ou la cartographie numérique du monde conçue par certains logiciels (Google Maps, entre autres), ce nouveau réseau de représentations a aujourd'hui totalement investi au sein de notre espace privé et public. On dénigre le cadrage, on le juge manipulateur, sans prendre conscience que celui-ci nous prémunissait justement contre les débordements idéologiques d'une image appréhendée comme preuve irréfutable du réel et en ce sens apte à se substituer à lui. Dès 1961, commentant le premier débat politique retransmis à la télévision, l'historien américain Daniel J. Boorstin le pressent : « Nous sommes obsédés non par la réalité, écrit-il, mais par les images qui ont été mises à la place de la réalité. [11] » Substitution qui conduit à un besoin insatiable de consommation : « Nous sommes tellement accoutumés à nos illusions que nous les confondons avec la réalité. Nous les souhaitons. Nous en désirons toujours plus, de plus grosses, de plus puissantes, de plus frappantes qu'avant. Nous habitons ainsi une réalité factice : le monde de l'image. [12] »

Si Boorstin prenait pour cible les nouvelles pratiques journalistiques de son époque qu'aurait-il pensé des caméras de vidéosurveillance ? Pour Comolli et Sorrel, ces images sont « bien sûr cadrées mais par la force des choses, puisque aucun œil, aucun regard n'a déterminé ce cadre, cadre qu'il n'est donc plus besoin de "faire", qui se fait tout seul – nous conduit peu à peu vers l'acceptation

[7] Williams Raymond, *Television. Technology and Cultural Form*, Routledge, Londres/New York, 1971.

[8] Re Valentina, « Médias en streaming et plateformes VOD : reconsidérer l'idée de flux », in. Boni Marta (sous la direction de), *Formes et plateformes de la télévision à l'ère du numérique*, Presses universitaires de Rennes, coll. « PUR-Cinéma », Rennes, 2020, p. 78-93.

[9] Gervais Bertrand, « Est-ce maintenant ?/Is it now ? Réflexions sur le contemporain et la culture de l'écran », in. Gervais Bertrand et al., *Soif de réalité*, Nota Bene, Montréal, 2018, p. 17-46.

[10] Machinal Hélène, *Posthumains en série. Les détectives du futur*, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sérial », Tours, 2020, p. 24-25.

[11] Boorstin Daniel J., *Le triomphe de l'image. Une histoire des pseudo-événements en Amérique* (trad. Fortier Mark), Lux Éditeur, Collection « Mémoire des Amériques », Montréal, 2012, p. 29.

[12] *Ibid.*, p. 28.

d'une image automatique (...) il s'agit semble-t-il de sensations pour elles-mêmes et en elles-mêmes, célibataires et stériles, que je regarde sans, doute, mais qui ne regardent personne. [13] » Ces images automatiques, générées sans qu'un regard humain ne soit à leur origine, sont aujourd'hui devenues l'une des nouvelles normes dans notre appréhension du monde et de ses représentations. Des images anonymes que l'on regarde mais qui ne nous regardent pas car privées du modèle analogique du miroir dont les reflets nous invitent à réfléchir nos propres modalités d'existence selon la relativité du dialogue spéculaire. La perte du regard est aussi une perte de mémoire.

François Hartog définit le XXe siècle comme progressivement déterminé par le régime du « présentisme ». Selon l'auteur, à partir des années cinquante le régime moderne « fondé sur l'évidence de l'ordre du progrès » est mis en cause. Les années soixante, puis les années soixante-dix finiront d'enterrer le processus : « les désillusions ou la fin d'une illusion, le délitement de l'idée révolutionnaire, la crise économique de 1974, l'inexorable montée du chômage de masse, l'essoufflement de l'État-providence, construit autour de la solidarité et sur l'idée que demain sera meilleur qu'aujourd'hui et les réponses, plus ou moins désespérées ou cyniques, qui toutes, en tous cas, misèrent sur le présent, et lui seul. Rien au-delà. [14] » Prises dans un « éternel présent [15] », les images des caméras de vidéosurveillance, celles des journaux télévisés, ou celles de la publicité, ne sont hantées par aucun fantôme et ne suscitent pas de souvenirs. Images qui n'ont d'image que le nom, Serge Daney préférant parler à leur propos de « visuel [16] ». Pour Jean-Louis Comolli : « le cadre n'est pas une coquetterie ni une enjolivure (...), il est la condition même de la prise de vues : si la mécanique de la caméra (numérique ou non) n'immobilisait pas la pellicule ou n'arrêtait pas l'enregistrement magnétique 17, 18, 24 ou 25 fois par seconde pour laisser passer la lumière du monde par la "fenêtre", le *cadre* choisi selon le format désiré, aucune image n'apparaîtrait [17] ». Retrouver quelque chose de l'*imago* dans la constellation contemporaine du visuel reviendrait alors à rechercher des images *cadrées* c'est-à-dire portées, délimitées, par la singularité d'un regard [18].

D'où l'importance que prend ici la notion « d'usage » et que les réalisateurs des deux films que nous étudierons ici ont choisi de prendre au pied de la lettre. Au-delà de la seule critique contenue par leurs récits à l'encontre de l'imagerie médiatique, leur mise en scène se veut discursive, commentant la logique même de la dénonciation qui l'anime.

Cette attitude autoréflexive caractérise l'ensemble de l'œuvre de Brian De Palma, né en 1940 dans le New Jersey, et qui a dès ses premiers films fait preuve d'une conscience politique à l'égard des images. Jean Douchet parle à propos de son cinéma d'« Un jeu fascinant au risque d'être stérile s'il ne participait d'une réflexion sur le danger de l'image et surtout du délire paranoïaque de représentation atteint par la société américaine livrée à la toute-puissance du spectacle. [19] » Il nous faudra alors interroger les modalités d'un jeu faisant du cadre une arme redoutable à l'égard de la société du spectacle, à travers l'utilisation du *split-screen*, véritable producteur d'un discours sur et par l'image [20]. Nous verrons que la question du cadre et de sa possible (dé)composition est particulièrement prégnante à l'ère du numérique. L'incrustation de l'image de synthèse à l'intérieur de la prise de vue réelle s'apparente à un raccord interne que parviennent à gommer les outils de composition numérique. Certains films prennent pourtant le parti de dénoncer cette apparente homogénéité visuelle en soulignant sa rupture essentielle. À partir de l'exemple de *Fight Club* (David Fincher, 1999), nous chercherons à

[13] Comolli Jean-Louis et Sorrel Vincent, Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique, op. cit., p. 108 (ce sont les auteurs qui soulignent).

[14] Hartog François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Éditions du Seuil, Collection « La librairie du XXIe siècle », Paris, 2012, p. 155-156.

[15] Augé Marc, *Le temps en ruines*, Galilée, Collection « Lignes fictives », Paris, 2003, p. 90.

[16] C'est à propos de la couverture médiatique de la guerre du Golfe que Serge Daney forge le concept de « visuel » qu'il oppose à l'image : « le visuel (qui est l'essence de la télé) est le spectacle qu'un seul camp se donne de lui-même tandis que l'image (qui fut l'horizon du cinéma) est ce qui naît d'une rencontre avec l'autre, fût-il l'ennemi. » On retrouve dans cette définition de l'image l'essence même du montage. Voir : Daney Serge, « Du visuel au visage », *Libération*, 04/02/1991, repris in. *La maison cinéma et le monde*, Volume 3, P.O.L éditeur, Paris, 2012, p.784.

[17] Comolli Jean-Louis, *Daech, le cinéma et la mort*, Éditions Verdier, Lagrasse, 2016, p. 12 (c'est l'auteur qui souligne).

[18] Nous rejoignons ici l'une des thèses de Daniel Arasse exposée dans *Histoires de la peinture*, Gallimard, Collection « Folio essais », Paris, 2006 : « La première opération du peintre, avant le point de fuite, c'est ce qu'on appellerait aujourd'hui le cadrage, c'est-à-dire le fait de poser le cadre à l'intérieur duquel on pourra contempler l'histoire. » (p. 87).

[19] Douchet Jean, « *Body Double* (Brian De Palma, 1984) », repris in. *La Dvdéothèque de Jean Douchet*, Cahiers du cinéma, Collection « La petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, 2006, p. 23.

[20] « sécréter de la théorie de l'image avec des images » pour reprendre la belle formule de Jean-Michel Durafour, in. *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*, op. cit., p. 79 (c'est l'auteur qui souligne).

comprendre en quoi ce parti-pris esthétique peut apparaître comme une arme redoutable à l'égard de l'imagerie publicitaire.

Partage de l'image

Si Brian De Palma n'est pas l'inventeur du *split-screen*, cette figure de style consistant à diviser l'écran en différents plans distincts, est rapidement devenue la pierre angulaire de son cinéma. Dès *Greetings* (1968), son second long métrage, la forme devient signifiante d'une nouvelle approche de la mise en scène. Dans *Dionysus in '69* (1970), elle s'impose même sur la longueur, permettant au cinéaste de restituer l'atmosphère d'une mise en scène théâtrale des *Bacchantes* d'Euripide produite par le Performance Group dont la particularité était de faire intervenir le public. L'écran divisé prend donc une valeur utilitaire, faisant coexister dans le même cadre l'espace de la scène et celui du public. Il s'agit pour De Palma d'éviter l'académisme du champ-contrechamp au profit d'une forme plus libre et plus complexe respectant le lien voulu par le Performance Group.

C'est avec *Phantom of the Paradise* (1974) que le *split-screen* prend une valeur politique, défiant l'ordre des images établie par l'empire du spectacle. Dans ce film musical, réadaptation du *Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux couplée à une variation autour du mythe de Faust, De Palma oppose la figure de l'artiste incarnée par le musicien Winslow Leach (William Finley) à celle du producteur, personnifiée par le mystérieux Swan (Paul Williams). Ce dernier habite un vaste manoir, sorte de Xanadu truffé de caméras de vidéosurveillance. Son but ultime est la production d'une œuvre d'art total en vue de l'ouverture du « *Paradise* », sa nouvelle scène musicale. Les préparatifs de la première seront mis à mal par Winslow, volé et humilié par Swan.

Dans ce film atypique, l'univers du producteur-démiurge renvoie à un immense dispositif panoptique, parfaite incarnation du « projet Full Vision de notre civilisation » que Gérard Wajcman décrit comme symptomatique de l'hypermodernité et de son nouveau régime du regard : « une vision sans cadre, hors cadre, finalement sans fenêtre. [21] » Car voilà bien le rêve de Swan : la configuration d'un espace totalement visible, transparent au regard de celui qui le contemple, une idéologie qui s'inscrit en plein dans la logique médiatique dominante. A priori, le dispositif du *split-screen* semble porter en lui ce principe cumulatif du tout-visible. Dédoublée, l'image donne à voir deux facettes de l'événement capté. Comme le note Jean-Baptiste Thoret : « Parce qu'il expose une image sous toutes ses coutures, le *split-screen* travaille naturellement à une forme de vision absolue. [22] » Néanmoins, on ne peut se ranger du côté de l'auteur lorsque celui-ci déclare que « le *split-screen* ne ment jamais, mieux, il intervient toujours pour rétablir la vérité [23] ». Car si le *split-screen* montre plus, il ne montre pas nécessairement mieux. Le dispositif repose en effet sur une ambiguïté fondamentale qui implique la perception du spectateur. À première vue, l'image composite cherche à satisfaire la pulsion scopique du public, c'est-à-dire son désir d'appréhender d'un seul regard la totalité de l'espace filmique. Mais, la co-présence de deux images à la fois complémentaires et indépendantes oblige à un choix : quelle image regarder, celle de droite ou celle de gauche ? Un choix qui ne peut se résoudre, sinon dans la suppression d'une des deux images et donc dans un troncage de l'écran.

Le *split-screen* pose donc un paradoxe : à trop voir, on risque toujours de voir moins. On retrouve ici l'une des thématiques principales de l'œuvre de Brian De Palma : le voyeurisme, et partant, la frustration visuelle qui en résulte. Cette particularité a pu devenir un enjeu essentiel pour la mise en scène de certains cinéastes, l'exemple le plus célèbre étant Alfred Hitchcock – dont l'influence fut déterminante pour Brian De Palma [24] – et son traitement

[21] Wajcman Gérard, *L'œil absolu*, Éditions Denoël, Paris, 2010, p. 70.

[22] Thoret Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Cahiers du cinéma, Collection « Essais », Paris, 2006, p. 327.

[23] Ibid.

[24] *Obsession* (1976) et *Pulsions* (*Dressed to kill*, 1980) de Brian De Palma se présentent comme des remakes de *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958) et de *Psychose* (*Psycho*, 1960).

cinématographique du suspense. Pour Jacques Aumont, le suspense hitchcockien consisterait en un « art de jouer du temps comme du matériau formel du film, et par conséquent de son traitement de l'espace et aussi des corps des acteurs. [25] », une maîtrise de l'espace-temps qui vise à « une contamination émotionnelle, qui doit mettre le spectateur dans un état où il ne soit plus maître de ses réactions. [26] » Hitchcock use de procédés propres au médium cinématographique afin d'asseoir son emprise sur son public. L'alternance d'un champ-contrechamp chargé d'informations ajoute une dimension « émotionnelle » au principe primaire du découpage narratif. Car si l'espace et le temps sont bien convoqués par le suspense hitchcockien, ils ne se donnent jamais à voir comme tels, tout l'enjeu consistant à « diminuer la part intellectuelle, augmenter la part émotionnelle de l'activité du spectateur. [27] » Modèle dans sa manière de travailler le récit narratif du film par le montage, l'approche créative de De Palma se distingue de la transparence exercée par Hitchcock en affirmant l'un de ses hypothétiques prolongements théoriques : si le spectateur se transforme chez Hitchcock en un voyeur impuissant, il est possible de lui faire prendre conscience de cette fonction au sein de la mise en scène à partir d'une valorisation des procédés de cette dernière. Le suspense hitchcockien doit alors prendre la forme d'un principe figurable à l'écran. Retenir la valeur de l'effet pour exposer ce qui le tient et le maintient dans l'encadrement fictionnel des plans. De la duplicité tissée par le montage à la duplication de l'image.

C'est le *split-screen* qui se chargera de matérialiser cette théorie, rendant visible les modalités d'apparition et de production de l'image cinématographique : l'absence de montage sensibilise le spectateur à la durée du plan, la division du cadre affirme une séparation spatiale. C'est donc son principe constitutif que le dispositif du *split-screen* fait voir, soit l'intervalle fondateur de tout film, une « *interimage* » au sens qu'en donnent Comolli et Sorrel : un « copeau d'espace-temps manquant à la succession de deux photogrammes, pour proches qu'ils puissent être dans l'espace et le temps référentiels. [28] » Chez Brian De Palma, le plan cinématographique révèle ses facettes et s'assume comme écran, c'est-à-dire comme un cadre producteur d'un espace-temps tributaire d'une fiction singulière et dépendante d'un point de vue créateur.

[25] Aumont Jacques, *Les théories des cinéastes*, 2e édition, Armand Colin, Collection « Cinéma/Arts visuels », Paris, 2011, p. 90.

[26] *Ibid.*, p. 101.

[27] *Ibid.*

[28] Comolli Jean-Louis et Sorrel Vincent, *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*, op. cit., p. 320.



← *Phantom of the Paradise*, Brian De Palma, 1974

La belle scène de *Phantom of the Paradise* qui montre Winslow découvrir ébahi la salle de contrôle des caméras de Swan reflète notre propre position de spectateur lorsque nous faisons face à l'image composite du *split-screen* : la prise de conscience que le film est le produit d'un travail effectué en salle de montage, que le plan n'est après tout qu'un plan dont la vérité dépend du regard qui l'a fait naître. Mais, plus encore, le *split-screen* se propose comme un véritable partage de l'image. En accolant le champ et le contrechamp à l'intérieur du même écran, le cinéaste offre à son spectateur la possibilité de choisir entre deux plans, de produire son propre

montage intérieur. La mise en visibilité de la bande noire unissant et séparant chaque photogramme révèle ici toute sa charge informationnelle et discursive. Cette participation effective du spectateur dans la création du film finit d'entériner le processus de déconstruction d'une image dirigiste, univoque et donc mensongère.

À la manière dont le *split-screen* permet à De Palma de décomposer visuellement le montage du suspense hitchcockien et de réfléchir son artificialité essentielle, sa mise en scène discute du fantasme de l'omni-vision par la reprise de sa structure formelle (la démultiplication des images comme instrument de quadrillage spatio-temporel apte à capturer et restituer une [re]présentation objectivée du monde).



← *Phantom of the Paradise*, Brian De Palma, 1974

La séquence de *Phantom of the Paradise* voyant Winslow fomenter un attentat à la bombe durant une répétition du spectacle musical de Swan illustre ce principe. Si le *split-screen* assure la simultanéité de deux événements (le spectacle musical et l'explosion de la bombe qui, camouflée dans un élément du décor, investit progressivement l'espace de la scène, simultanéité encore renforcée par la concordance parfaite du tic-tac de l'explosif et le rythme de batterie du titre musical répété), le cinéaste affirme la nécessaire relativité de son dispositif. D'abord par l'attente qui met en péril le bon déroulement du projet criminel (la bombe arrivera-t-elle sur scène à temps ?), instillant un doute propre à l'artifice du suspense ; ensuite par les panoramiques qui agitent la continuité du lien établi par le *split-screen*, insistant sur les réactions des deux principaux spectateurs de l'événement : Swan et Winslow, occupant chacun une place dans un balcon de la salle. Ces recadrages incessants entre l'espace de la scène et celui du public fracturent la cohérence visuelle du dispositif du *split-screen* assurant de voir la totalité d'un événement selon différents angles complémentaires.

Le panoramique se présente ici comme un marquage de l'instance énonciatrice, soit du réalisateur qui affirme sa présence comme organisateur de l'agencement de ses images. Il s'agit donc de *personnaliser* la nature de ces plans par le rappel du geste à l'origine de leur créateur. Mais, par ailleurs, le panoramique permet de réfléchir le lien établi par le *split-screen* en substituant à sa force associative la puissance d'une rupture apte à désorienter le spectateur en même

temps qu'à rappeler l'unicité propre à chacune de ses images. Le *split-screen* prend alors la forme d'une sorte de diptyque, soit d'une œuvre visuelle qui fait de l'encadrement de chacune des figures le premier principe du lien qui les rapproche et les distance à la fois.

Sans rien perdre de son efficacité narrative, *Phantom of the Paradise* fait d'un procédé technique particulier un moyen de réfléchir les conditions de conception et de réception de l'image. Ce travail sur l'image perçue comme une entité composite et ambiguë se fait matière à un discours sur notre rapport à certaines nouvelles représentations visuelles qui ont investi notre quotidien (ici l'image de vidéosurveillance) et leur apparente univocité.

Cette problématique deviendra plus essentielle à l'ère du cinéma numérique dont les procédés de retouche et de fabrication d'images *ex-nihilo* (décors, accessoires et personnages partiellement ou totalement synthétiques) exposant la représentation cinématographique à la propagation d'un leurre qui ne dirait pas son nom. Charge alors à de nouveaux films et de nouveaux cinéastes de tirer leçon de la discursivité composite promulguée par le *split-screen* de De Palma.

D'un certain usage du numérique



← *Fight Club*, David Fincher, 1999

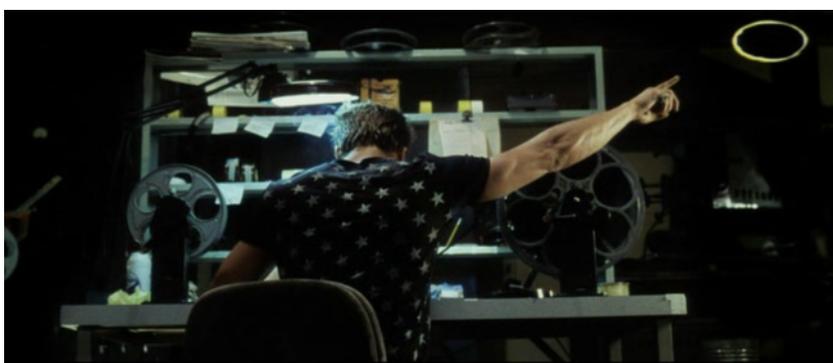
Fight Club s'ouvre sur l'intérieur d'un cerveau humain. La caméra traverse les neurones, voltige autour de membranes, traverse à toute vitesse les cavités cérébrales. Le parcourt à l'intérieur de cet espace insolite est d'abord permis par les nouvelles techniques du numérique. En introduisant son film par des images de synthèse, David Fincher place celles-ci au cœur de son dispositif esthétique. Pour évidente qu'elle soit, cette remarque se complexifie au regard de l'usage que Fincher fait du numérique. Deux types d'image s'opposent tout au long de *Fight Club*, deux types d'image correspondant à deux types d'usage et de régime dont il s'agit de questionner les modalités d'apparition et d'exécution.

Au début du film, le narrateur anonyme interprété par Edward Norton passe une commande afin de parfaire la décoration de son appartement. Progressivement, celle-ci se matérialise à l'écran sous la forme d'une illustration d'un magazine publicitaire. L'apparition de ce nouveau mobilier résulte là encore de l'usage du numérique. Comme l'écrit Davy Adam, avec *Fight Club*, « David Fincher continue sa réflexion sur la virtualité-réalité du monde filmique, en intégrant une nouvelle technologie pour s'en servir comme d'un nouvel outil. [29] » L'incrustation d'une image à l'intérieur d'une autre n'est pas un phénomène nouveau au cinéma, relevant de la technique couramment employée du fondu-enchaîné. Mais là où ce dernier révèle sa qualité de raccord (narratif ou esthétique) par une juxtaposition (délibérément ou non) imprécise, le numérique permet de lisser le raccord jusqu'à le faire disparaître [30]. Ce montage invisible enclenche une schizophrénie du réel : la première image n'accueille plus mais se fond et se transforme en la seconde. L'image n'est plus ici une composition cadrée mais un modèle, c'est-à-dire une

[29] Adam Davy, « À contre-courant : l'image de synthèse, le rêve éveillé du cinéma (*Fight Club*) », in. Hamus-Vallée Réjane (sous la direction de), *Ciném'Action*, n°102, 2002, p. 163.

[30] Comme l'écrit Jean-Louis Comolli : « le passage au numérique assure le passage du truquage mieux que ne le faisait l'argentique (tous les truquages se voient dans le cinéma argentique, car ce qui se voit, c'est une altération du support). » (in. Comolli Jean-Louis, *Daech, le cinéma et la mort*, op. cit., p. 95).

représentation destinée à pénétrer la réalité d'un consommateur plus ou moins consentant. On le pressent, l'écart entre la réalité et sa représentation devient de plus en plus poreux. À ce régime esthétique s'oppose la mise en scène du film de Fincher. Le cinéaste choisit en effet d'investir ses compositions d'apparitions fugitives et évanescentes du personnage de Tyler (Brad Pitt), le double charismatique du narrateur. Ses premières apparitions à l'écran ne parasitent qu'un court instant le plan et obligent le spectateur à vérifier sa vision.



← *Fight Club*, David Fincher, 1999

Fincher retrouve ici la manipulation d'images dont fait usage Tyler à un moment du film. En sa qualité de projectionniste, ce dernier s'amuse à intégrer des photogrammes à caractère pornographique à l'intérieur de films grand public. Si le but du réalisateur n'est pas tout à fait le même, son usage de l'image reste semblable à celui de son personnage. Car ces fantômes venus hanter les compositions de *Fight Club* fonctionnent à la manière de *bugs* d'affichage révélant l'origine informatique de l'image numérique. Surtout, le procédé de Fincher souligne l'écart essentiel opposant son usage du numérique à celui de l'univers publicitaire. Là où le second cherche à imposer au public une image prétendument juste (ou tout du moins idéale), le premier rappelle que ses compositions sont (juste) des images : des représentations cadrées. Car l'image du cinéma n'est jamais entière (là où l'image publicitaire veut faire croire en une complétude nécessaire, répondant au désir à jamais inassouvi du client), mais en appelle toujours une autre : présente (le contrechamp) ou absente (le hors-champ). Si pour Laurent Jullier, « Réalité virtuelle et images de synthèse sonnent donc le glas de l'approche de l'image en termes d'opposition entre champ et hors-champ (tout au moins *hors-champ contigu*) [31] », Fincher affirme ici la possibilité d'intégrer un nouveau type de champ à l'intérieur de l'image cinématographique, un champ incrusté, fonctionnant à la manière d'une fêlure, tout à la fois trace et symptôme d'un certain usage du numérique.

Ces images fugitives et indociles disparaissent dès lors que Tyler entre en scène. À la manière d'un virus, celui-ci envahit la vie du narrateur pour mieux le détourner de son destin de consommateur moyen. Tyler apparaît à la fois comme le double maléfique du héros et l'inverse de son image sociale. Au temps lisse et virtuellement immuable du discours publicitaire répond celui, écorché et fébrile, du corps-parasite de Tyler. Ce qu'apprend ce personnage au narrateur

[31] Jullier Laurent, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, Collection « Champs Visuels », Paris, 1997 p. 95 (c'est l'auteur qui souligne).

est d'abord un rappel quant à la réalité de l'image cinématographique. Celle-ci n'a rien de commun avec l'objet publicitaire – un objet simplement consommable – mais relève bien d'une nature organique, prise dans un mouvement constant. Aux traces d'usure du photogramme, image de celluloïd chimiquement composée, répondent les ecchymoses et les cicatrices recouvrant les corps de Tyler et du narrateur. Un plan en particulier atteste de ce lien. Il s'agit du moment où Tyler répète son discours propagandiste, proclamant l'émancipation de l'être humain de ses biens matériels. Progressivement, la caméra se rapproche du visage du personnage. Tyler se fige et fixe l'objectif de la caméra. L'image se met alors à trembler, comme emportée par l'intensité du regard de Tyler, révélant les bordures du cadre : les deux fameuses bandes noires de la pellicule. Plus tard, le visage du narrateur subira le même traitement, soulignant la prise de conscience du personnage.



← *Fight Club*, David Fincher, 1999

À la fin de *Fight Club*, un ensemble de buildings situés au fond du cadre explosent face au héros sidéré. Le numérique permet ici l'effacement, processus inverse à la logique cumulative du régime publicitaire. À nouveau, un même moyen (le numérique) se met au service de projets opposés. Face à la démultiplication des images qui caractérisait la représentation publicitaire au début du film, se fondant à l'environnement du héros, Fincher affirme l'importance d'un geste soustractif, retirant l'un des éléments de son cadre à travers une fracture nette de sa composition entre l'avant et l'arrière-plan.



← *Fight Club*, David Fincher, 1999

À nouveau, il est question de point de vue, c'est-à-dire d'un certain usage de l'image. Chez Fincher, l'image numérique et ses procédés servent moins à se substituer à l'image argentique ou à investir ses compositions qu'à en rappeler la matérialité ontologique (un aspect que l'on retrouvera dans certains de ses films suivants, de la bande pellicule devenue indice dans l'enquête criminelle de *Zodiac* [2007] aux échos formels établis entre l'horloge géante et les fausses images d'archive montées à l'envers de *L'Étrange Histoire de Benjamin Button* [*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008]).

L'image et le regard de son créateur ont-t-ils réellement disparu dans le flux incessant de l'imagerie médiatique et de son ambition de neutralité ? Les films envisagés ici tendent à prouver le contraire. Les réalisateurs affirment la possibilité de produire des images conscientes, assumant leur statut de fragments d'espace et de temps

à travers la mise en scène de leurs procédés de création. Images résistantes qui, loin de disparaître, n'ont de cesse d'agiter les représentations dominantes. Aussi, l'acte de création se confond avec un geste de subversion : se réappropriier les valeurs des images médiatiques, ou publicitaires, pour les habiter d'un cadrage, mu par une singularité artistique, et d'une mémoire matérielle, propre à une fusion entre corps filmés et travail sur l'organicité de l'image, perçue comme une entité potentiellement décomposable, destructible, faillible. Plus d'anonymat ou d'objectivité mensongère mais une série de compositions qui affirme la puissance d'évocation de l'incertitude. Des images littéralement et figurativement partagées par l'acte créateur qui ne cesse d'en affirmer la complexité identitaire à l'écran.



DE L'INDOCILITÉ À LA RÉSISTANCE

LES ENJEUX CORPORELS DU CINÉMA POLITIQUE

La situation initiale est un cas d'école : alors que patrons, syndicats et travailleurs ont voté la reprise du travail, une jeune ouvrière refuse d'obtempérer. L'image, bien connue, appartient à un court-métrage documentaire de dix minutes tourné par deux étudiants de l'Idhec (Pierre Bonneau et Jacques Willemont) en juin 1968, à Saint-Ouen, au hasard des grèves et des occupations d'usines. Son titre, *La Reprise du travail aux usines Wonder*, ne rend pas justice à la puissance de ces images filmées « à chaud », mais dont cinquante ans d'analyses à froid n'ont pu venir à bout. Il s'est passé quelque chose, ce jour-là, sur la pellicule, qui n'est pas simplement la fin d'un mouvement contestataire ou la mise à mort d'un projet de société, mais la naissance d'une figure, d'une image, et peut-être – ce sera mon hypothèse – d'une nouvelle manière de concevoir le cinéma politique.

écrit par **Raphaël Jaudon**

Le spectre de Mai 68

Si la description donnée par le titre est historiquement exacte, elle est esthétiquement fautive : *La Reprise du travail* ne montre pas une reprise du travail. Ce qui se grave sur la rétine, au contraire, c'est la contestation de cet ordre direct, donné par le patron autant que par le titre du film. À l'un comme à l'autre, la jeune ouvrière oppose le refus le plus simple qui puisse être : je ne bougerai pas. Mais c'est paradoxalement cette simplicité qui a marqué la critique. Rien d'extraordinaire en effet, dans ces dix minutes de film : aucune bagarre ne se déclenche, l'ouvrière ne fait pas l'objet de menaces physiques, elle n'est pas traînée de force à l'intérieur de l'usine. Si bien que la caméra finit même par la perdre de vue, au moment où un représentant de la hiérarchie apparaît pour demander aux ouvriers de regagner calmement leurs postes. Suivent quelques secondes pendant lesquelles on cherche du regard la jeune femme, et malgré

les maladroites de tournage qui dérangent notre vision de la scène (opérateur bousculé, cadrages approximatifs), une certitude s'impose rapidement : notre héroïne n'est pas au nombre de ces corps disciplinés que le patron aligne dans l'embrasure de la porte. Tout se passe comme si, en même temps que le travail, c'est tout le système du consensus social qui avait « repris », éliminant purement et simplement le corps indocile de la jeune déserteuse. Rien d'extraordinaire, donc, sinon ce simple refus qui finit par se muer en absence.

Ce document aurait dû constituer une séquence du film de long métrage intitulé « Sauve qui peut Trotsky » que Jacques Willemont tournait en mai et juin 1968 avec une équipe technique composée d'étudiants de l'IDHEC (école des hautes études cinématographiques).

Son sujet : le mouvement militant de l'OCI (l'organisation communiste internationale).

Les rushes ont étrangement disparu dans la nuit du 14 juillet 1968. « Wonder ... » est la seule séquence qui a été sauvée.

Récemment, une partie des éléments négatifs du long métrage a été retrouvée aux archives du film à Bruxelles.

Séquence
"La reprise du travail aux usines Wonder"

Réalisation	Jacques Willemont
Prise de vues	Pierre Bonneau
Prise de sons	Liane Willemont
Assistant	Roland Chicheportiche



Ce n'est peut-être pas un hasard si l'enquête documentaire menée par Hervé Le Roux trente ans plus tard, dans son film *Reprise* (1996), a échoué à retrouver la trace de cette femme. Parmi les protagonistes interrogés, certains disent ne l'avoir jamais rencontrée, d'autres estiment approximativement les dates de son bref passage par les ateliers Wonder, quelques-uns encore imaginent ce que pourrait être l'histoire de cette camarade qu'ils n'ont jamais véritablement côtoyée. Tous identifient sur l'écran leurs collègues et amis de l'époque, les chefs d'ateliers, les délégués syndicaux, etc., mais aucun ne parvient à donner un nom ou une identité à la protagoniste. Sur l'écran comme dans l'usine, la jeune révoltée n'était que de passage – comme la révolte elle-même. Tout juste finit-on par apprendre son nom (Jocelyne) à la toute fin du film, grâce à un informateur téléphonique dont le spectateur ne verra jamais le visage, pas plus qu'il n'entendra sa voix. Un fantôme dénoncé par un autre fantôme : décidément, le fin mot de cette histoire n'est pas très cinématographique. Le Roux l'a bien compris, lui qui conclut son film sur un commentaire incertain, fait d'hypothèses sur la possible progéniture de Jocelyne, le tout accompagné d'un long écran noir.

Son image n'aura donc pas de suite, pas de *to be continued*, pas de deuxième épisode ; en un mot, pas de « reprise ». La dramaturgie

↑ *La reprise du travail aux usines Wonder*, Pierre Bonneau et Jacques Willemont, 1968

de la révolte présentée par cette jeune ouvrière ne peut simplement « reprendre » après trente ans d'interruption, comme on reprendrait un spectacle ou un feuilleton en demandant à la troupe vieillissante d'endosser une dernière fois les rôles qui l'ont rendue célèbre. S'il y a reprise, ce doit être une reprise à *l'identique*. C'est ce que fait Le Roux : il projette le petit film de 1968, encore et encore, pour déclencher chez ceux qui ont vécu l'événement le retour d'une émotion politique encore vivace.

Aux deux tiers de l'enquête, une confession significative intervient : la voix *over* du cinéaste nous apprend que l'une des ouvrières de Wonder qu'il espérait pouvoir interroger est morte quelques années plus tôt dans un accident de voiture. C'est alors que Le Roux prend conscience que la fille du film pourrait bien, elle aussi, compter parmi les disparus. L'idée ne lui avait jamais effleuré l'esprit : pas seulement parce qu'il espérait encore la retrouver, mais plus simplement, parce qu'elle n'avait jamais existé dans la réalité matérielle. Au fil des années, elle était devenue un *personnage*, une entité fictionnelle que seul l'écran pouvait encore laisser apparaître. Comme Charlot ou comme James Bond, l'ouvrière de Wonder ne pouvait pas être morte, pour la simple et bonne raison qu'elle n'avait jamais été « vivante ». Dès lors, faut-il s'étonner qu'un projet réflexif comme celui de Le Roux ait échoué à inscrire une seconde fois ce fantôme sur la pellicule ? Son projet de documenter l'esprit de révolte se nourrit d'autant plus de la vitalité passée de la protagoniste que son image présente, elle, demeure introuvable. Que nous apprendrait sa voix aujourd'hui apaisée par le recul des années ? Que nous montrerait son corps, une fois privé des tensions qui l'ont rendu célèbre ? Le symbole y perdrait assurément de sa force. Au lieu de cela, nous sommes face à un corps purement filmique, destiné à hanter l'histoire du cinéma sans jamais s'incarner à nouveau dans le monde réel. C'est précisément sa disparition en tant que corps qui permet son institution en tant qu'image – en l'occurrence, l'image d'une indocilité radicale.

Désobéissance

Il y a un avant et un après *La Reprise du travail*, assurément. De ce film qui aurait pu ne jamais voir le jour, l'histoire du cinéma a fait une charnière, un symptôme, une matrice. Ainsi Jacques Rivette, peu de temps après la fin des mouvements sociaux, vante cette bande qu'il considère comme le seul film valable sur les événements de Mai 68, le seul qui refuse de placer son spectateur dans une situation de « confort » moral et politique. Aussi militant soit-il dans ses intentions, ce film-là ne propose pas simplement un moment de reconnaissance, à la façon d'un « meeting de *L'Humanité* », mais une expérience de cinéma qui vient déranger les idées toutes faites sur le monde ouvrier. Mais pour le cinéaste, ce n'est pas le film de Bonneau et Willemont qui possède cette puissance dissensuelle ; il n'est que le dépositaire temporaire de l'esprit de la révolte et de la grève. Parmi les films de Mai, écrit-il, « c'est le seul qui soit un film vraiment révolutionnaire. Peut-être parce que c'est un moment où la réalité se transfigure à un tel point qu'elle se met à *condenser toute une situation politique* en dix minutes d'intensité dramatique folle » [1]. Si *La Reprise du travail* se distingue de la masse des films militants, il sert toutefois une même cause : faire ressentir la vérité du mouvement, son essence politique, avec le plus d'efficacité possible. Bref, le moment qu'il nous présente est *représentatif* d'une situation globale.

La lecture de Rivette ne restera pas sans suite. Quelques numéros plus tard, Jean-Louis Comolli se fend d'une conclusion similaire : « En un plan, et «comme par miracle», il y a *crystallisation* et *symbolisation* de la situation tout entière des rapports ouvrier-patron-syndicats aux mois de mai et juin » [2]. Ce que l'on voit sur l'écran, c'est en même temps ce que l'on sait par ailleurs de l'événement, et qu'aucune image n'était encore parvenu à traduire avec une telle intensité. La révolte de la jeune ouvrière, les mots pleins d'assurance des

[1] Jacques Rivette, Entretien, *Cahiers du cinéma*, n° 204, septembre 1968, p. 20 (je souligne).

[2] Jean-Louis Comolli, « Le détour par le direct », *Cahiers du cinéma*, n° 209, février 1969, p. 49 (je souligne).

représentants syndicaux, la fermeté du chef d'atelier sont autant de détails « exemplaires », « plus vrais que vrais », autant de moments de grâce rassemblés dans un seul plan qui serait comme le *best of* de Mai 68. Le tout sous le patronage du « cinéma direct » et des pouvoirs de révélation que lui prête une partie du monde cinéophile. Le Roux lui-même cède à cette croyance lorsqu'il présente *Reprise* comme un projet de description, à partir d'un moment singulier de l'histoire militante, de « la classe ouvrière » [3] dans sa totalité. Pour une partie des commentateurs, c'est donc bien d'épiphanie qu'il est question : rien n'est joué, et pourtant tout semble si *vrai* que l'on croirait avoir été mis en présence d'une action agencée par quelque metteur en scène démiurge, désireux d'offrir à ce moment d'histoire la cohérence et la lisibilité d'une fiction aristotélicienne.

De « Mai 68 », on cherche encore vainement une image qui pourrait *tout* dire de ses enjeux intellectuels, militants, sociaux, politiques, genrés, etc. Et il semble que pour les critiques des *Cahiers du cinéma*, le film *Wonder* arrive à point nommé pour devenir l'emblème de l'événement, sa traduction instantanée et définitive. C'est pourquoi il leur importe peu d'analyser la relation qui se tisse entre l'équipe de tournage et les personnes filmées. Certes, les forces en présence devant l'usine *Wonder* semblent représentatives du rapport entre ouvriers, militants, syndicats et patronat en Mai 68, mais il n'y a là aucun « miracle » de la prise sur le vif. Pourquoi Comolli peut-il affirmer que *La Reprise du travail* évoque « le plus brechtien des scénarios » ou « la plus maîtrisée des fictions » [4] ? Parce que tout a été fait pour qu'elles le soient. Non que les événements filmés soient le résultat d'une supercherie, comme on en a parfois émis l'hypothèse, mais on ne peut manquer de remarquer que tous les protagonistes du film sont conscients de la présence de la caméra, et attendent qu'elle amène avec elle l'histoire, le grand récit, l'inscription dans le marbre de la mémoire sociale. Par conséquent, tous en profitent pour jouer le rôle qu'ils pensaient être le leur dans le grand « théâtre de 68 » [5]. Le ton solennel et la gestuelle paternaliste des délégués de la CGT, la voix ferme mais rare du chef d'atelier, sa manière de taper sur l'épaule de ses employés pour leur intimer l'obéissance, le pas résigné des ouvriers réduits à l'état de figurants, le discours faussement simpliste du militant gauchiste sont autant de signes qui renvoient à des *habitus* intériorisés par les acteurs, et délibérément convoqués dans le but de produire une représentation la plus emblématique possible de leur condition sociale. Le décor lui-même n'est pas choisi au hasard par les (ex-)grévistés : « lieu-limite de la grève, [...] où la lutte économique se transforme en lutte politique » [6], l'esplanade qui permet à l'usine de déboucher sur la rue constitue déjà depuis le XIX^{ème} siècle un haut lieu du mouvement social et de la parole ouvrière. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les révoltés de 1968 réactivent sa fonction symbolique à l'occasion de cet événement. Bref, si l'on devait s'en tenir à son sujet le plus évident, le film ne s'appellerait pas *La Reprise du travail aux usines Wonder*, mais plus simplement *La Lutte des classes*.

Cependant, il n'est pas question pour les critiques des *Cahiers* de nier la théâtralité du film *Wonder*, seulement d'en circonscrire les effets. L'argument devient même un critère de distinction symbolique et politique : il y aurait d'un côté les militants aguerris, maîtrisant les codes de l'expression publique, toujours déjà « en représentation » ; et de l'autre l'ouvrière indocile, mue par une indignation sincère, sauvage, irréflectée. Aux premiers, il serait légitime de réserver une lecture fictionnelle, tandis qu'à la seconde, il serait du devoir de l'observateur d'appliquer la logique du « direct » et de la vérité prise sur le vif. Pour de nombreux commentateurs, en effet, la jeune femme renvoie l'image d'une révolte émotive, instinctive, et donc plus « authentique » que celle des autres personnages. L'idée se trouve en premier lieu chez Le Roux, qui pense avoir découvert dans son film

[3] Hervé Le Roux, « Je cherchais la femme, j'ai trouvé la classe ouvrière », *Télérama*, n° 2463, mars 1997, p. 43-48.

[4] Jean-Louis Comolli, « Le détour par le direct », art. cit., p. 49.

[5] Hervé Le Roux, Entretien, *Cahiers du cinéma*, n° 511, mars 1997, p. 50.

[6] Emmanuel Burdeau, « Lettre à une inconnue », *Cahiers du cinéma*, n° 511, mars 1997, p. 49.

que tout le monde joue un rôle, sauf elle : « Il y a cette femme, et ces “acteurs” amateurs tout autour » [7]. Exclusion arbitraire, mais qui donne à son propre projet documentaire l’aura d’une quête de vérité dans un océan de mensonge. Dans le même numéro des *Cahiers*, Burdeau peut alors affirmer sans crainte que « la fille est la seule qui ne joue pas, la seule qui ne soit pas “en mission” » [8]. Et l’argument prend une coloration romantique chez Daney et Le Péron : « En mai 68, le travail reprend, les syndicats font semblant de crier victoire. [...] Aux usines Wonder aussi tout rentre dans l’ordre. *Soudain* une femme ose se révolter, elle craque, elle dit qu’elle ne veut pas reprendre le travail, que c’est trop horrible » [9]. Rien dans le film ne permet de justifier ce « soudain », sinon un présupposé tenace qui veut que l’indignation soit affaire d’instant, de pulsion, de lâcher prise. D’où l’emphase des auteurs, qui voient l’irruption de cette parole non autorisée comme « un moment miraculeux dans l’histoire du cinéma direct. *La révolte spontanée, à fleur de peau*, c’est ce que le cinéma militant s’acharnera à refaire, à mimer, à retrouver. En vain. » [10] Sous prétexte de vanter les réussites du direct, leur discours laisse entendre que la profession cinématographique se serait vue condamnée par la suite à « mimer » la contestation politique, donc à reconstituer artificiellement, par les moyens de l’art, une gestuelle et une parole que les ouvriers, eux, posséderaient à un état « spontané ».

[7] Hervé Le Roux, Entretien avec les *Cahiers du cinéma*, art. cit., p. 50.

[8] Emmanuel Burdeau, « Lettre à une inconnue », art. cit., p. 49.

[9] Serge Daney et Serge Le Péron, « Le direct en dix images », *Cahiers du cinéma*, n° 323-324, mai 1981, p. 10 (je souligne).

[10] *Ibid.* (je souligne).



Face à ces interprétations au lyrisme indiscutable, Yvette Delsaut a raison de rappeler que le désir d’iconicité ne vient pas seulement du film ; l’ouvrière elle-même se prête au jeu puisqu’elle s’applique à rester de face même lorsqu’elle s’adresse à ses camarades, dont la majorité se tient derrière elle [11]. Son immobilité, dont j’affirmais plus haut qu’elle semblait nuire au spectacle proposé, lui permet alors d’afficher une stature inébranlable, confirmée par la veste blanche qui lui sert à la fois de costume, de signe distinctif et de marque de légitimité. Même sa parole se révèle plus calculée qu’il n’y paraît : les phrases répétées, que l’on pourrait lire comme des signes d’inculture ou de manque de vocabulaire, obéissent en réalité à la logique du slogan, reconnaissable à ses formules-chocs et à son ambition virale. Il n’y a là rien d’étonnant : avant même l’invention du cinéma, le militantisme s’est toujours nourri de manières de faire et de manières d’être qui appartiennent au théâtre, à l’art de la déclamation, à la fiction. Qu’il s’agisse des slogans poétiques, des barricades, ou plus généralement du sens du spectacle que l’on trouve dans toute manifestation digne de ce nom, les éléments du lexique militant sont des éléments de mise en scène ; ces jeux de rôles, « ce n’est pas la faim qui les invente, mais l’habitude du théâtre et de son langage emprunté » [12]. Pourquoi lui refuser le droit au jeu, au théâtre, à la fiction, alors même que c’est là sa manière de s’affirmer comme l’égale de ses interlocuteurs ? Si les textes de Daney, Le Roux ou

↑ *La reprise du travail aux usines Wonder*, Pierre Bonneau et Jacques Willemont, 1968

[11] Yvette Delsaut, « Éphémère 68. À propos de *Reprise*, de Hervé Le Roux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 158, 2005, p. 66.

[12] Jacques Rancière, « Société du spectacle ou société de l’affiche ? » [1996], dans *Moments politiques : Interventions 1977-2009*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 67.

Rivette évincit la jeune femme de la scène politique, cette éviction se fait sur la base d'un diagnostic idéologiquement contestable : étant ouvrière, on ne la croit pas *compétente* pour incarner un personnage, fût-il modelé sur sa condition réelle. Ce traitement d'exception accordé à la jeune femme par la critique de cinéma pourrait donc bien être seulement la traduction romantique, sur fond de « spontanéité » et d'« authenticité », d'un éternel mépris de classe – il est bien connu que les prolétaires, et *a fortiori* les femmes prolétaires, ne théorisent pas, ne pensent pas réflexivement leur propre existence, et seraient bien incapables d'interpréter une partition théâtrale avec la virtuosité des intellectuels de la CGT ou de la gauche maoïste éclairée.

Résistance

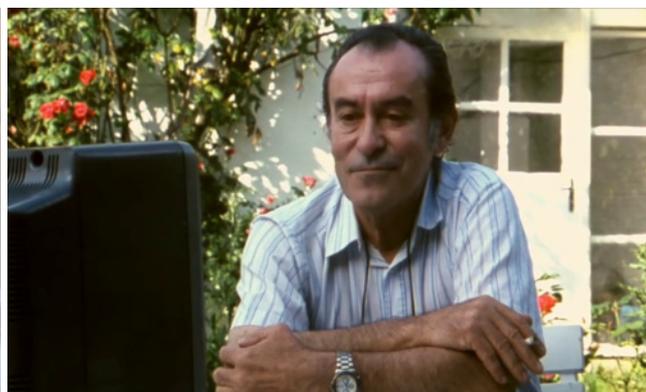
Résister à cette lecture inégalitaire suppose de prendre conscience que l'indocilité de la jeune femme, manifestement, est « fausse » – ou du moins, fictionnalisée, outrancière. La scène politique présentée dans *La Reprise du travail* a beau s'adosser à un événement réel, elle se présente comme l'exact contraire d'une captation documentaire au sens traditionnel du terme. Le film traite bien de l'indocilité des acteurs de Mai 68, mais selon une logique qui est celle de la fiction : la révolte est délibérément et manifestement exagérée pour les besoins du spectacle. Il est donc paradoxal que ce court film soit devenu aujourd'hui, en partie grâce au succès critique de *Reprise*, l'emblème d'un renouveau du genre documentaire et d'un souci du public pour la question politique [13]. Aux yeux de certains historiens, comme Guy Gauthier, c'est même son réemploi en tant que matériau documentaire (par Le Roux) qui l'aurait sauvé de l'oubli et de l'insignifiance, le film d'origine étant voué à disparaître rapidement des mémoires [14]. En plus de méconnaître la part de mise en scène qui permet au film Wonder de dépasser la simple captation naïve d'une grève, cette lecture est historiquement fautive puisque Daney et Le Péron en 1981, Comolli en 1969 et Rivette dès 1968 avaient déjà démontré la vitalité de cette image dans la mémoire militante. Mais l'argument n'est pas historique, il est politique. En faisant du film une scène primitive de l'histoire du cinéma documentaire, Gauthier croit le « sauver » de l'infamie du militantisme et de l'engagement radical ; il ne fait en réalité que le réintégrer dans une série culturelle plus acceptable. D'où son diagnostic en forme de consensus politique : la réussite principale de *La Reprise du travail*, ce serait d'avoir rendu possible *Reprise* – d'avoir, malgré son égarement idéologique, donné naissance à une écriture documentaire humaniste et raisonnable. Il y a là de quoi exaucer enfin le souhait de Burdeau : la « mauvaise image » [15], celle d'une femme luttant pour ses droits, cède la place à une « bonne image », celle d'une quête documentaire sans hystérie, sans *pathos*, sans politique.

[13] Par exemple Janine Euvrad, Entretien avec Hervé Le Roux, *24 images*, n° 93-94, 1998, p. 10 ; ou Pierre Gras, « Le retour du documentaire », *Commentaire*, n° 121, avril 2015, p. 308.

[14] Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma* [1995], 4ème édition, Paris, Armand Colin, 2014, p. 309-310.

[15] Emmanuel Burdeau, « Lettre à une inconnue », art. cit., p. 47.

↓ *Reprise*, Hervé Le Roux, 1996





↑ *Reprise*, Hervé Le Roux, 1996

Laissons donc de côté les considérations sur l'authenticité ou l'artificialité de la scène, ou sur la représentativité du film par rapport aux luttes réelles ; cela ne ferait que subordonner la lecture à une « vérité » historique qu'il s'agirait de traquer sous les images. Revenons au contraire à ce qui fait la matière sensible de cette révolte. Que nous dit ce film, en dépit des controverses, sur la possibilité de penser la docilité ou l'indocilité des images ? Comment s'exprime le potentiel révolutionnaire de ses formes ? Que voit-on, en somme, de son indocilité ? Réponse : nous voyons un corps. Pas une ouvrière, pas une gréviste, pas une incarnation de l'esprit de Mai 68 ; un corps. Ce corps est le centre de gravité du film : la caméra le suit, le recadre par des mouvements de zoom, et lorsqu'elle le perd de vue pour quelques instants, c'est pour mieux laisser entendre ses mots qui, hors champ, continuent d'attirer l'attention du spectateur vers l'extérieur de l'image. Entre les différentes apparitions de la jeune femme, la fluidité est totale – le plan-séquence, garant de l'unité spatiale de la scène et de la coexistence des silhouettes humaines, n'y est sans doute pas pour rien. On peut affirmer sans risque que ce corps fascine. Sa mise en scène, son rapport à la caméra et aux individus qui l'entourent, son rôle fantomatique dans l'histoire du cinéma et l'intensité de sa présence sur la scène politique de l'esplanade en font un objet complexe, difficile à appréhender. Ce n'est pourtant pas ce qui était prévu : selon la logique du cinéma direct, il devrait s'agir d'un corps *limpide*, donné comme traduction immédiate de l'événement ; selon la logique marxiste, il devrait s'agir d'un corps *évident*, dont la moindre attitude ou le moindre geste serait en réalité un « gestus » (Brecht) exprimant la totalité d'une condition sociale ; selon la logique capitaliste, enfin, il devrait s'agir d'un corps *simple*, adapté à l'esprit simple de la classe ouvrière. Or, la posture fictionnelle adoptée par la jeune femme interdit à cette simplicité de se manifester visuellement. Le corps, matière première habituellement docile et malléable de l'art cinématographique, prend ici l'aspect d'un objet inassimilable, problématique. Et d'autant plus problématique qu'il est *persistant*, à la fois au sens d'une persistance mémorielle (c'est le postulat commun à Le Roux et aux critiques des *Cahiers*) et d'une persistance visuelle et symbolique : la figure de la jeune femme continue de hanter notre regard après sa sortie du champ, et d'habiter de son absence les trois heures de *Reprise*, sans qu'il soit possible de se défaire de cette image qui dit à la fois « toute » la situation sociale de Mai 68 et bien plus encore, quelque chose d'une énergie politique qui excède l'indignation ou la désobéissance. Ce corps, littéralement, *résiste* – à l'analyse, à la captation par une théorie politique, à la réduction sociologique, au programme du cinéma direct, etc. Ainsi comprise, l'indocilité ne conduit plus seulement à refuser un ordre légitime, mais à contester toute réduction d'un corps à une idée ou à une thèse, et donc à défier le schéma traditionnel (dualiste, schmittien) de la politique. On ne désobéit qu'à un *ennemi*, mais on peut résister même à ses *amis*.

L'enjeu est de taille : il s'agit de ne pas se laisser digérer. Par le pouvoir, qui aimerait remettre ces ouvriers à leur juste place (dans le hors-champ de l'usine) ; par l'analyse, qui pourrait vouloir expliquer la

signification de ce corps à l'écran ; et par l'histoire, qui voudrait « montrer que Mai 68 est digérable » [16] en faisant disparaître ses acteurs dans les replis du passé. À ces processus inébranlables, l'ouvrière de Wonder oppose un triple refus : elle reste sur place, selon une logique d'*occupation* de l'espace signifiant (celui de la rue comme celui du film) ; elle se met en scène, de manière à empêcher sa propre réduction à un nom ou à un type ; elle survit, programmant sa disparition en tant qu'individu pour demeurer en tant qu'image. C'est dire comme son indocilité semble d'abord uniquement passive, négative, immobile. Pas de barricades, pas de prise d'assaut de l'usine par la foule des prolétaires en furie, pas de pavés : pour un film « emblématique » [17] de Mai 68, *La Reprise du travail* paraît bien pauvre en spectacle. Rien d'étonnant, diront les réactionnaires, à ce que le mouvement social ait échoué dans sa tâche révolutionnaire, s'il n'a pu donner de lui-même qu'une image plate et sans dynamisme. Comparé au trait épique des émeutes de 1830 selon Delacroix ou au montage extatique de la Révolution d'Octobre selon Eisenstein, le Mai 68 de Bonneau et Willemont se présente en effet comme une scène de conversation bien inoffensive. Mais cette immobilité est tout le contraire d'un immobilisme. La mise en scène du film est même d'une logique sans faille si l'on admet que le meilleur moyen de n'être pas digéré, ce n'est ni d'agir ni de parler, et encore moins de combattre, mais simplement d'exister, d'être là.

C'est ici que le film Wonder rompt avec une certaine tradition du cinéma politique. Pour sa part la plus visible, celui-ci s'est en effet pensé avant tout comme acte dynamique, comme conquête d'une puissance active. Politiser le cinéma, ce serait mettre en mouvement les formes par la pensée (Eisenstein), ou injecter du mouvement dans le monde par les formes (Vertov) ; dans tous les cas le dénominateur commun est l'élément dynamique. C'est encore le mouvement qui préoccupe les théoriciens de la distance, de Brecht à Debord en passant par Baudry, tous soucieux de lutter contre l'immobilité pathologique du spectateur-consommateur, et de réveiller le principe moteur qui est en lui. À travers des notions comme celles d'extase, de montage, de choc ou encore de jouissance, le cinéma politique n'a cessé d'affirmer son ambition dynamique, comme si l'idée de mouvement était l'allié *essentiel* et *intemporel* du projet révolutionnaire. Or, la valorisation politique du mouvement n'est pas une donnée homogène. La cible de Brecht ou d'Eisenstein était bel et bien statique dans ses valeurs (passéisme, nationalisme, protectionnisme), et il fallait toute la vitalité de la pensée marxiste pour provoquer l'explosion de ce système. À la fin des années 1960, l'ennemi a changé : le capitalisme est devenu agressif, multiple, omniprésent ; il a fait de la vitesse sa puissance, et du mouvement son programme. Il est donc légitime que la contestation prenne la forme, au contraire, d'un retour à la matière, à la pesanteur, à l'immobilité. Si l'on veut évaluer la politisation des formes filmiques, il faut donc accepter de prendre en compte l'« *horizon d'attente cinétique* » [18], non seulement du spectateur, mais de l'intégralité de l'univers politique.

Il ne suffit pas de jouer une forme filmique contre une autre pour faire un film politique. Ce qui est contesté dans l'acte d'engagement, ce n'est pas seulement la répartition statistique du consensus (mouvement) et du dissensus (immobilité), mais également la logique de commandement qui met en relation ces deux blocs, qui fait exister un maître et un valet, et donc un *rapport* de domination. Certes, il existe une tension, dans chaque période donnée, entre des formes hégémoniques et des formes en situation de « minorité » (Deleuze), mais pour qu'il soit légitime de parler de politique, encore faut-il que le film produise l'occasion d'une confrontation entre ces deux tendances. Sans quoi l'indocilité du film reste seulement métaphorique.

Dans *La Reprise du travail*, le corps de l'ouvrière est à lui seul cette zone de rencontre entre esthétique et politique. Ce n'est pas pour rien

[16] Serge Toubiana, « Le pouvoir parlé (2) : Images à vendre », *Cahiers du cinéma*, n° 256, 1975, p. 11

[17] Yvette Delsaut, « Éphémère 68 », art. cit., p. 64.

[18] Ludovic Cortade, *Le Cinéma de l'immobilité : Style, politique, réception*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 172.

que le cadre semble littéralement attaché à la protagoniste : la grève a échoué, mais pas le processus d'*occupation du visible* qui l'accompagne. Tout l'enjeu de la reprise est en effet de refermer la brèche ouverte par Mai 68 en reconduisant le peuple dans l'enceinte de l'usine – donc dans le *hors-champ*. « Le peuple, écrivait Jacques Rancière, c'est d'abord une manière de cadrer » [19]. Et ce sont justement les choix de cadrage de Bonneau et Willemont qui font de ce court film une scène orientée selon des coordonnées différentes de celles de la domination. Dans cet espace, l'ouvrière révoltée s'arroge un droit qui était celui des puissants ou des hommes d'État : celui de polariser le cadre, d'« attirer » les regards (attraction qui répond au charisme « magnétique » des professionnels de la politique). Après quoi, suprême provocation, elle s'arroge le droit de *ne rien faire* de cette visibilité qui lui est offerte, son inertie étant comme le contrepoint visuel des 38 000 gestes quotidiens que doivent accomplir les ouvrières Wonder – un pour chaque pile produite [20]. Il ne s'agit donc pas d'opposer à la domination une « rupture du schème sensori-moteur » dans laquelle l'inaction serait l'équivalent métaphysique d'un engagement politique [21], mais plutôt de saboter volontairement et ostensiblement le programme cinématique de la domination : répondre à l'occultation du corps ouvrier par une logique de théâtralisation et d'occupation du sensible, répondre à l'injonction productive par l'exposition de corps manifestement improductifs, répondre aux gestes demandés par une insoutenable immobilité.

[19] Jacques Rancière, « Un enfant se tue » [1986], dans *Courts voyages au pays du peuple*, Paris, Seuil, 1990, p. 146.

[20] Ce chiffre est donné dans *Reprise*.

[21] Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris, Minit, 1985, p. 31.



Conclusion

Ces réponses corporelles à la domination, ce n'est pas le cinéma qui les invente. Elles appartiennent à un répertoire de figures sensibles qui préexiste au film, et dans lequel l'action politique et militante a l'habitude de puiser. Mais c'est bien par le petit film de Bonneau et Willemont que transite cette *esthétique de l'action politique* : s'il n'en est pas la source, du moins en est-il le dépositaire. Sa nouveauté ne consiste donc ni dans son utilisation du direct ni dans l'authenticité de son matériau documentaire, mais dans l'évidence avec laquelle il donne accès à l'activité militante et à ses procédés de mise en scène. C'est au nom de cette politique toujours déjà esthétique que se réalise le passage de la *persistance* (phénomène visuel) à la *résistance* idéologique (phénomène idéologique et symbolique). Quel est en effet le rôle du pouvoir, sinon d'organiser, de monter, de cadrer les corps et les individus pour produire une entité sociale cohérente et *sans persistance*, sans effets d'accumulation – et donc sans risques de blocage ou, comme le dit élégamment le registre journalistique, de « débordement » ? Haut et fort, l'ouvrière fantomatique du film affirme qu'il n'est nul besoin d'aller chercher la politisation du cinéma dans la seule complexité de ses formes, dans la mesure où toute politique repose elle aussi sur une esthétique qui lui donne son apparence, sa logique et ses enjeux. *La Reprise du travail* rend apparente la nécessité

↑ *La reprise du travail aux usines Wonder*, Pierre Bonneau et Jacques Willemont, 1968

de passer d'une conception *formelle* à une conception *esthétique* du cinéma politique. Il n'est ni le seul, ni le premier à le dire, mais son succès inopiné aura peut-être permis à sa parole de porter plus loin que celle des autres.

Selon Pierre Guyot et Maurice Bruneau, les deux syndicalistes « en représentation » à Saint-Ouen puis interrogés trente ans plus tard dans *Reprise*, la jeune ouvrière révoltée aurait bel et bien fini par réintégrer l'usine. En pleurant, précisent-ils tous deux, mais elle est rentrée. À défaut de vérifier la véracité de ces témoignages, on peut l'évaluer à l'aide de quelques hypothèses. Si l'on en croit la méthode appliquée par Le Roux pour son enquête, la concordance des dépositions entre deux témoins interrogés séparément tend à prouver la vérité de ce qu'ils avancent. Un sociologue habitué des études de terrain pourrait toutefois mettre en doute cette conclusion, en pointant du doigt les termes quasiment identiques utilisés par les deux hommes : il est tout à fait possible que l'un des deux seulement ait assisté à la scène, et que son récit se soit changé en souvenir dans l'esprit du second. Guyot semble d'ailleurs peu fiable puisque selon Le Roux, il aurait d'abord confondu la jeune fille avec une autre lors de sa première vision du film [22]. Enfin, il n'est peut-être pas anodin que les représentants de la CGT soient les seuls à mentionner cette conclusion en forme d'échec ; rétrospectivement, cet élément leur offre une victoire symbolique sur les gauchistes radicaux. Reste que l'image, elle, n'en a pas gardé trace, et c'est peut-être la seule chose qui importe. Dans l'ordre du visible, tout ce qui reste, c'est le geste, ou plutôt l'absence de geste – cette absence qui est déjà une forme d'action. En ne captant pas le moment de la défaite, et quand bien même la raison en serait seulement le manque de pellicule, le film transforme une défaite politique en un moment de victoire iconique. C'est pourquoi l'indocilité de l'image ne peut être simplement l'image de l'indocilité : alors que cette dernière est toujours dépendante du résultat effectif de l'action, la première aborde l'événement sous l'angle de sa mise en scène. Elle devient alors suspecte d'exagération, d'esthétisation, mais là est précisément sa force : tel est le prix d'une inscription du geste politique dans le tissu sensible de l'histoire. Certes, ce sont d'abord des individus bien réels qui se soulèvent, s'insurgent, se révoltent. Mais dans le temps même de leur action, les corps en lutte donnent naissance à des images qui, alors même que le cours normal du temps aura éteint les dernières flammes de l'espoir, poursuivront inexorablement leur entreprise de résistance.

[22] Hervé Le Roux, Entretien avec les *Cahiers du cinéma*, art. cit., p. 52.



Un poste à la Courneuve

Dominique Cabrera (1994)

© ISKRA



NOTES

UNE POÉTIQUE DE L'ATTENTION

LE CINÉMA DOCUMENTAIRE DE DOMINIQUE
CABRERA

La Cinémathèque du documentaire à la BPI accueille du 5 au 14 mai 2021 une rétrospective en ligne consacrée à l'intégrale documentaire de Dominique Cabrera (qui s'accompagne de la sortie du livre *Dominique Cabrera. L'intime et le politique*, dirigé par Julie Savelli) [1]. Si la cinéaste opère à la fin des années 1990 un tournant plus marqué vers la fiction, avec entre autres *Nadia et les hippopotames* (1999), *Le Lait de la tendresse humaine* (2001) ou *Corniche Kennedy* (2016), elle développe et poursuit depuis plus de trente ans une œuvre documentaire dont l'unité, en dépit de la diversité des objets sur lesquels elle porte son regard singulier, ne peut que frapper, formant différents cycles : la banlieue parisienne, l'histoire des Pieds-noirs, les luttes sociales, ou encore sa propre vie. Il est des cinémas qui, par leur délicatesse et leur humilité, invitent à la précaution dans l'écriture presque par mimétisme ; et l'on voudrait pouvoir rester à la hauteur du geste, inviter à regarder tout en laissant exister les films, analyser sans figer, impossible gageure ; peut-être peut-on commencer par les approcher, en esquissant d'abord les contours de ces cycles.

écrit par [Anastasia Rostan](#)

[1] *Dominique Cabrera. L'intime et le politique*, Paris, Éditions De l'incidence, 2021, 440 p. La sortie de l'ouvrage initialement prévue mi-avril ayant été repoussée au 6 mai, celui-ci n'était pas disponible au moment de la rédaction du présent article.



← *Chronique d'une banlieue ordinaire*
Dominique Cabrera, 1992

Banlieues ordinaires

La banlieue constitue un premier champ d'exploration dans les années 1980-1990, avec six films, courts et moyens métrages, centrés sur un lieu, les personnes qui l'habitent ou l'ont habité. Dans *J'ai droit à la parole* (1981), la caméra suit un collectif d'habitants qui entend participer à l'aménagement de l'espace extérieur commun d'une cité de Colombes. Puis, quatre films dessinent à la fois un tableau d'une ZUP de Mantes-la-Jolie, et d'émouvants portraits individuels. *La Tour*, spectacle d'Ahmed Madani, réinvestit une tour du Val Fourré vidée de ses locataires et vouée à la destruction, jouant aux balcons les vies et les récits de la cité (*Un balcon au Val Fourré*, 1990). Le film ne saurait cependant être réduit à une simple captation ; notamment parce que le hors-scène – les coulisses, le public et l'espace des tours – font l'objet aussi pour eux-mêmes de l'attention. Dans un décor semblable, Dominique Cabrera tourne un an plus tard ce qui est presque une variation documentaire sur le dispositif de la pièce d'Ahmed Madani : elle accompagne sur les lieux d'anciens habitants qui y racontent les années vécues (*Chronique d'une banlieue ordinaire*, 1992). La mémoire émouvante et plurielle des habitants, contrastant avec les espaces dépouillés ou jonchés de gravats, se substitue aux anciennes images de la communication officielle qui ouvrent le film, décrivant une utopie d'emblée caduque, tout comme dans *Rêves de ville* (1993). On y mesure l'échec des politiques urbaines mais aussi l'affection des habitants pour ce qui fut leur cadre de vie. Dans un court métrage, *Réjane dans la tour* (1993), qui n'est pas sans rappeler certains portraits d'Alain Cavalier, c'est encore dans les étages d'une tour, à l'occasion de son travail quotidien d'entretien, que le film esquisse le portrait pudique et bouleversant de Réjane, employée d'un organisme de réinsertion professionnelle. Les couloirs vides, à la fin, résonnent alors autrement ; une porte fermée clôt le film sur cette vie aperçue.

Après le Val Fourré, la cinéaste et son équipe vont s'installer un an dans une Poste de la Courneuve, autre banlieue marquée par la paupérisation. Le film saisit le quotidien des agents et des usagers de ce qui est encore alors un service public, et où patiente et s'impatiente une population prisonnière de la précarité et des employés souvent réduits à l'impuissance. Le désespoir est suspendu à l'ouverture des guichets, à l'attente des versements qui permettront de survivre, et une terrible tension monte quand vient le jour des « allocs ». Le film met à nu, plus cruellement encore que dans les autres chroniques de la banlieue, la violence des injustices sociales, mais les mécanismes s'incarnent ici dans le singulier, dans un film qui laisse d'abord exister ses personnages pour eux-mêmes, laissant entrevoir autant de récits possibles, comme celui d'une mère et sa fille échangeant sur l'absence d'un père en attendant au guichet, ou encore les joies et contrariétés d'une jeune femme que l'on devine sur son visage changeant, au fil de ses visites à l'agence.

S'attachant aux lieux et aux personnes, aux individus comme à leur inscription dans le collectif, Dominique Cabrera brosse à travers les six films une peinture de la banlieue en creux et en relief : en creux, sans appuyer, se lit un tableau politiquement accablant, où saillent, en plein, des vies vécues, figures ordinaires et extraordinaires, vivantes. Il est cependant des films dont on souhaiterait qu'ils aient vieilli, et que trente ans plus tard, ils fassent moins cruellement écho à notre actualité.

Des deux côtés de la mer

L'enfance de Dominique Cabrera, pour partie passée dans des HLM normands, non loin de Mantes-la-Jolie, a sans doute joué un rôle dans le choix de tels sujets. La dimension autobiographique est pleinement assumée dans les films consacrés aux Pieds-noirs

algériens : deux documentaires, *Ici là-bas* (1988), *Rester là-bas* (1992), auquel on peut rattacher une fiction, *L'Autre Côté de la mer* [2] (1997). *Ici là-bas* est un court métrage qui met en scène les parents de Dominique Cabrera, qui ont quitté l'Algérie après 1962. Dans *Rester là-bas*, elle part à la rencontre de ceux qui n'ont pas fait le même choix que ses parents, qui sont restés en Algérie, ainsi que de leurs enfants. Les déambulations de Dominique Cabrera, en Algérie, et surtout dans sa mémoire, s'entrelacent aux rencontres. La scène qui tient lieu d'épilogue à *Ici-bas* pourrait servir d'exergue à *Rester là-bas*, comme aux autres films de son œuvre du reste. La jeune sœur de Dominique Cabrera regarde un extrait de film. C'est *La Règle du jeu* de Renoir, et un échange fameux : « Tu comprends, sur cette Terre, il y a quelque chose d'effroyable, c'est que tout le monde a ses raisons [...] Moi je suis pour que chacun les expose librement [3] » . Les histoires des parents et des personnages de *Rester là-bas* sont pris dans la trame du vécu. C'est à cette complexité que se rend disponible la cinéaste – sans que cela signifie non plus le relativisme. Ainsi, prendre en compte l'attachement des habitants à leur passé au Val Fourré n'était pas contradictoire avec le constat de la ségrégation sociale qui s'y opère. Observer la complexité dans les individus n'est pas pour autant renoncer complètement, pour reprendre une formule de Fanny Colonna dans *Rester là-bas*, à « tracer une ligne entre le juste et l'injuste ».

« Devenir [4] » : un cycle autobiographique

D'autres films reviendront plus tard sur l'héritage du passé pied-noir de la cinéaste, de loin en loin. En effet, le film de famille sur l'Algérie se prolonge plus tard également en un cycle plus nettement autobiographique, avec *Demain et encore demain. Journal 1995* (1997), le court métrage « sur le pouce » *Ranger les photos* (2010), *Goat Milk* (2013) et *Grandir* (2013). *Demain et encore demain* est le journal d'une dépression et d'une reconstruction, au rythme de la démolition et de la reconstruction, au fil du film, de la maison qu'on voit de la fenêtre, par une très belle coïncidence. La caméra, maniée au jour le jour par la cinéaste, y apparaît comme l'instrument non de la prise de distance, mais plutôt d'un renouvellement du regard, d'un retour aux choses, d'un contact renouvelé avec le monde [5]. La caméra permet aussi l'échange avec sa mère sur la naissance de celle-ci, confidence qui donnera lieu à une enquête des sœurs Cabrera à Alger, dans *Grandir*. Réalisé à partir des films de famille tournés pendant dix ans, ce film donne à voir des bribes de vies, les fixant aussi, alors que le temps passe. « J'ai besoin que plus tard ces images-là, de leur présence, de notre présence continuent d'exister, que ça reste », commente-t-elle off. « Comme cette nappe, là, que je filme », ajoute-t-elle, parcourant une nappe de famille saisie dans sa texture, qu'on croirait toucher, avec sa trame granuleuse, ses taches, dans toute sa réalité.

Comme dans le cinéma de Ross McElwee, auquel on pense beaucoup devant *Grandir*, en dépit de la différence de ton et de *persona*, le retour des images d'archives, les visages captés à différentes époques, donnent à penser la transmission, malgré la mort au travail, de tout ce qui perdure. Ces héritages prennent tant de formes : l'insomnie, « malédiction des Cabrera » dont la famille plaisante, l'histoire algérienne, les physionomies et traits de caractères, les images conservées... On retrouve, portées à une plus grande généralité, les questions qui orientaient le cycle algérien. Comment faire, avec une histoire qui n'est pas la sienne, mais dont on hérite ? Qui n'est pas son histoire, mais qui l'est de fait [6] ? Et que du reste, les parents n'ont pas forcément vécue comme des décisions délibérées ; la vie, « ce n'est pas romantique », c'est « un coup après l'autre », comme dit Fanny Colonna dans *Rester là-bas*. L'une des spécificités du cinéma de Dominique Cabrera est aussi justement

[2] Auxquels il conviendrait d'ajouter le livre *Rester là-bas*, récit d'un tournage mais aussi envers d'un autre film qui aurait pu se faire. Dominique Cabrera, *Rester là-bas. Pieds-noirs et Algériens, trente ans après*, Paris, Éditions du Félin, 1992, 146 p.

[3] Il pourrait être intéressant de noter que Renoir est aussi, pour les mêmes raisons, la référence invoquée par un autre cinéaste qui s'est intéressé à la fois à la banlieue et à l'Algérie, Rabah Ameur-Zaimèche.

[4] Un titre auquel a un temps pensé Dominique Cabrera pour *Demain et encore demain*.

[5] Voir les analyses qu'y consacre Juliette Goursat dans *Mises en « je »*. *Autobiographie et film documentaire*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Arts série Hors champ », 2016, 282 p.

[6] « Comment les enfants héritent-ils du choix de leurs parents ? Pour nous, pour nos enfants, il me semblait que les sources souterraines de nos vies étaient plus mouvantes, plus imprévisibles. Le travail, c'était d'essayer de rester dans le sillon, de rendre plus complexe la question posée et de jouer avec », Dominique Cabrera, *Rester là-bas. Pieds-noirs et Algériens, trente ans après*, op.cit., p. 90. Dans *Ici là-bas*, on entendait déjà : « Je regarde leurs visages que je connais depuis toujours, qui sont ce que je connais le mieux et je me dis que quoi que je pense je suis le produit de ces visages, de ces corps, de cette histoire ».

cette appréhension de la vie au jour le jour, une vie dont la matière est le quotidien.



← *Demain et encore demain*
Dominique Cabrera (1997)

Paroles collectives

Dans les années 2000, Dominique Cabrera travaille surtout à des fictions, même si on y décèle des inspirations autobiographiques et si la veine politique de son cinéma documentaire s'y retrouve. Mais elle réalise alors également plusieurs essais aux formes originales, où l'on retrouve des questionnements récurrents. *Le Beau dimanche* (2007) trouve son origine dans un atelier théâtral ; des comédiens y rejouent une journée de la Révolution française, la fusillade du Champ-de-Mars, guidés par « deux anges », un scénariste (Laurent Roth) et une historienne (Sophie Wahnich) – les histoires et l'Histoire, encore une autre formule qui s'appliquerait à d'autres films de Dominique Cabrera. Les comédiens y proposent une vision incarnée de l'Histoire, où, comme dans *La Règle du jeu*, victimes et garde nationale ont chacun leurs raisons – et les comédiens y jouent tour à tour les victimes et ceux qui les ont fusillés. Quand un récit individuel est recueilli, les autres comédiens se figent, portant l'attention sur la parole de chacun, tout en l'associant à la construction de l'action collective. On comprend alors qu'en 2018, la vidéo de « l'appel de Commercy » des Gilets jaunes ait particulièrement frappé Dominique Cabrera au point qu'elle y consacre un essai au titre pasolinien, *Notes sur l'appel de Commercy* (2019). C'est la fascination pour un plan-séquence au cours duquel des Gilets jaunes, tour à tour, partagent la tribune, qui donne à la cinéaste le projet de documenter cette prise de parole, et de filmer la rédaction d'un communiqué par un collectif, ainsi que l'entrée d'acteurs politiques nouveaux. Le court métrage *Je marche avec nous toutes* (2020), sur la manifestation féministe du 23 novembre 2019, expérimente une autre manière de rendre compte, sous forme d'un clip, de l'imbrication du singulier et du collectif dans la lutte sociale, la musique et le montage reliant les portraits et les pancartes [7].

« J'ai droit à la parole »

Les prénoms des anonymes y sont égrenés, chantés, tout comme, à la fin du *Beau dimanche*, les comédiens jouant les pétitionnaires redonnent tour à tour le nom de leur personnage du peuple. Dans cette attention au nom, qui revient dans plusieurs films, les enjeux sont existentiels autant que politiques. Depuis le court-métrage *J'ai droit à la parole* en 1981, jusqu'aux témoignages sur les luttes

[7] On retrouvera cette attention à la manière dont se mêlent, se superposent les points de vue des grévistes dans *Nadia et les hippopotames*, par exemple, qui se déroule pendant les mouvements de grève de 1995.

sociales en 2018 et 2020, c'est bien aussi de cela qu'il s'agit : donner noms aux anonymes, filmer leurs visages dignes de cinéma (comme celui, inoubliable, de Réjane), raconter des fragments des « vies minuscules » (Pierre Michon), les histoires ordinaires, « les gens ordinaires de cette période extraordinaire » comme les appelle la cinéaste elle-même, pris dans le tissu des jours. Et cela va de pair avec la nécessité de faire entendre les voix, celles qu'on ne songe jamais à écouter, ou celles qui luttent pour se faire entendre.

Dominique Cabrera s'intéresse aux histoires jamais montrées, mais aussi aux actes de parole de ceux qui n'ont pas d'habitude voix au chapitre. « Nous reprenons la parole, nous qui ne l'avons jamais » déclare une Gilet Jaune dans *Notes sur l'appel de Commercy*, qui documente la naissance de cette parole comme un acte politique collectif et engagement individuel. Les personnages révolutionnaires incarnés lors de l'atelier du *Beau dimanche*, dix ans plus tôt, déclarent que « ceux qui n'ont pas le droit de vote doivent pouvoir se faire entendre de ceux qui font la loi ». Un jeune homme de Mantes-la-Jolie, dans *Rêves de villes* est bouleversé par les mots de Césaire : « ma bouche sera la bouche de ceux qui n'ont pas de bouche ». Dominique Cabrera, de film en film donne le plein « droit à la parole » – même celle qui est difficile à entendre, voire, dans certains cas, à écouter. La réalisatrice laisse le dernier mot à celles et ceux qu'elle écoute : quand certains films affichent plus explicitement leur démarche, ce sont toujours les personnages qui la formulent, à charge pour le montage de faire éclater la justesse des formules recueillies pour donner à lire le film. Ainsi du personnage qui fait la manche, en ouverture d'*Une Poste à la Courneuve* : « Il est beaucoup plus important de regarder, mais de ne pas toucher ». Dans un *Balcon au Val Fourré*, un jeune homme du public interpelle : « Si je peux rajouter un mot encore : j'espère que si vous nous demandez de vous dire ce qu'on en pense, ce sera pas juste pour l'avoir entendu, quoi ». Dont acte. Il sera dans le film. Sa parole a été non seulement entendue, mais prise en compte.



← *Grandir*
Dominique Cabrera, 2013

Au bord de la fenêtre : l'attention

En ouverture du *Beau dimanche*, Dominique Cabrera est émue de partir à la rencontre « des visages et des corps qu'[elle] ne connaî[t] pas encore », ajoutant : « J'aime le visage de l'inconnu, il me fait un peu peur ». C'est donc tout à la fois avec intérêt et précautions que se pose le regard de la cinéaste sur les personnes et les lieux, pour mieux écouter. Dans le cycle sur la banlieue comme dans les films algériens, on entend parfois, hors-champ une voix si reconnaissable, qui interagit parfois avec ses personnages, mais sans adopter la posture classique de l'interviewer ; une voix qui invite plus qu'elle n'interroge. « On peut dire n'importe quoi ? » lui demande un usager de la Poste. « Ce que vous voulez. Qu'est-ce que vous avez envie de

raconter ? » lui répond une voix empreinte de délicatesse, presque timide, à peine captée par le micro. Dans le livre *Rester là-bas*, Dominique Cabrera commente ainsi plusieurs échanges : « est-ce que je veux lui arracher quelque chose ? [...] Qu'il me donne ce qu'il voudra, je prends tout » ; « Je ne sais pas ce que je veux annoncer. Être là, regarder, entendre, c'est déjà considérable pour moi [8] ». Et pour les *regarder*, les *entendre*, Dominique Cabrera s'entoure le plus souvent d'une équipe fidèle, Xavier Griette au son, et Hélène Louvart à l'image. Il s'agit de se rendre disponible au réel sans le forcer, de résister aux images attendues – par exemple sur la banlieue [9] ; le montage relie, construit du sens, mais n'abolit pas la recherche, l'inattendu, ne fige pas, garde les suspensions et les ambiguïtés, les accueille et les recueille. On s'attarde ainsi sur les visages des proches comme des anonymes, quand la parole se tait, sur des émotions et non-dits, pudiquement saisis.

Le geste cinématographique de Dominique Cabrera semble guidé par une éthique et une poétique de l'attention : attention à chacun, dans la singularité et la complexité de son rapport au monde, et modestie. « Qui suis-je, pour lui donner des leçons ? » écrit-elle à propos d'un personnage de *Rester là-bas* [10]. Ses films, qui portent pourtant un regard sans fard sur les rapports sociaux, témoignent d'une humilité devant le réel. Une disponibilité à l'autre, qui n'est pas pour autant la distance ou retrait impersonnel, mais un geste intentionnel, un certain regard qui est un acte de cinéma. De fait, la question de la distance, du « côté » où l'on se place est une préoccupation majeure [11]. Ainsi, pour *Une Poste à la Courneuve*, un an d'observation est nécessaire à l'équipe pour devenir familière du lieu. Pour que les gens s'habituent, mais aussi pour trouver sa place dans cet espace exigu et cloisonné, la bonne hauteur, la bonne distance, pour trouver les points d'écoute sans intrusion mais sans dissimulation.

Dans *Grandir*, la cinéaste s'interroge d'ailleurs sur le fait de filmer ses proches, sensible à ce que sa démarche pourrait avoir de gênant : « qu'est-ce que j'ai à les scruter comme ça, je me demande moi-même » ; « je les regarde, je les filme, je les filme peut-être plus que je les regarde » ; « j'ai besoin de les filmer, je suis collée à eux ». Filmer Fanny Colonna dont elle se sent si proche, dans *Rester là-bas*, appelle cette réflexion, formulée plus tard dans le récit du tournage : « Quand on est si près de quelqu'un, il est difficile de le voir. Il y a tant et tant de plis [12] ». Que cette proximité soit toujours interrogée, avec intégrité, ne surprendra pas, car les films semblent toujours s'approcher au plus près du monde tout en ne s'y imposant pas.



[8] *Rester là-bas*. Pieds-noirs et Algériens, trente ans après, op.cit., p. 28., p. 39

[9] « Une image ne peut pas être une preuve ; si on la sollicite, elle se transforme en propagande, elle devient fausse » ; « Pour le reste, on avait proposé, le réel avait disposé, résisté comme c'est son rôle », *ibid.*, p. 99, p. 120.

[10] *Ibid.*, p. 74-75.

[11] Elle se pose aussi pour les personnages, sans que les réponses puissent être figées : de quel côté est-on ? Le sujet d'*Une Poste à la Courneuve*, résume la cinéaste dans un entretien, c'est « comment on est du côté des "inclus" ou des "exclus". » (« "La solidarité, ça n'est pas si facile". Entretien avec Dominique Cabrera », propos recueillis par Lilian Mathieu, *Mouvements*, n°27-28, 2003, p. 65-72.

[12] *Rester là-bas*. Pieds-noirs et Algériens, trente ans après, op.cit., p. 43.

← Réjane dans la tour
Dominique Cabrera, 1993

Il s'agit donc de se tenir prêt à la rencontre avec le réel, presque au contact du monde et des personnes. Comme s'il s'agissait de se tenir juste au bord, à l'écoute. Pourrait-on même lire en ce sens l'omniprésence des fenêtres ouvertes dans tous les films ? Dominique

Cabrera filme comme on se tient au bord de la fenêtre ouverte pour regarder le monde : un regard cadré, *au bord*, à la fois concerné et attentif, disponible, un cadre comme occasion de rencontre, ouverture qui donne à voir, sans voyeurisme. Il est frappant que les films donnent à voir autant les textures, les matières, les objets et les décors, parfois comme si on pouvait – *presque* – les toucher. Le cinéma de Dominique Cabrera témoigne aussi d'une attention au monde sensible en général : ainsi l'enquête sur le passé et la mémoire s'accroche-t-elle aussi toujours aux sensations du présent.

Espaces habités, espaces vécus

On retrouve cette sensibilité dans une certaine manière de prendre en compte les lieux comme espaces vécus, et de filmer le rapport des lieux aux personnes. Il s'agit souvent de parcourir les espaces avec ceux qui les habitent, les ont habités. « [L]es maisons à jamais perdues vivent en nous [13] », écrivait Bachelard ; à l'inverse ici, filmer les lieux, c'est y donner à voir les souvenirs. La caméra portée parcourt l'espace et les voix (*in* ou *off*) y déroulent le passé, donnant à éprouver un rapport sensible et sensuel au lieu, dans les chroniques de banlieue, les films algériens et/ou autobiographiques. C'est en se déplaçant dans l'espace que l'on interroge sa mémoire, dans les tours du Val Fourré ou les rues d'Alger. Dans les tours abandonnées, la remémoration au présent des vies vécues charge d'une singulière mélancolie les papiers peints arrachés, les gravats, traces physiques d'un passé révolu. Précisément d'un « balcon au Val Fourré », on ne voit pas que le balcon, on ne filme pas qu'une façade devenue scène de théâtre : la caméra rend au décor toutes ses dimensions. C'est en accompagnant Réjane dans les escaliers vides et les ascenseurs que la cinéaste peut recueillir pas à pas, au fil des tâches, les fragments d'un récit de vie. Dans *Rester là-bas*, difficile d'échapper au passé, et l'on s'attarde donc sur les carrelages qui rappellent le souvenir d'enfance ; les images floues ou brouillées des rues disent quelque chose de ce voyage qui s'assume comme une plongée « somnambule dans les labyrinthes du moi et de l'histoire contemporaine [14] ».

[13] Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

Aux souvenirs se mêlent aussi les rêves d'avenir et les espoirs déçus du présent. Ainsi, ce n'est pas seulement le Val Fourré qui est « rêves de ville » ; ce sont les mêmes mots, et les mêmes paradoxes lorsque la cinéaste filme une Algérie riche aussi des utopies fraternelles, des espoirs et des désillusions de ses personnages, alors que commençait ce qu'on appellerait plus tard la « décennie noire ». La voix familière de Dominique Cabrera accompagne ainsi un crépuscule sur la ville : « Rester là, respirer ici, dans l'éclatante absence, dans l'éclatante présence de ce rêve » (*Rester là-bas*).

[14] *Rester là-bas*. Pieds-noirs et Algériens, trente ans après, op.cit., p. 120.

L'étroite relation des êtres aux lieux, intime et sensible, est bien sûr aussi une question politique dans le cinéma de Dominique Cabrera. La Poste de la Courneuve est un espace clos, étouffant lorsque la précarité entasse les usagers. La manière dont l'espace est mis en scène dans le film rend visibles les violences de l'ordre social. Le bureau de poste est segmenté par le plexiglas qui sépare les employés des usagers moins favorisés, et où l'on ne saurait dire qui des deux est « parqué », selon le mot d'un postier ; l'employée de ménage, des deux côtés du plexiglas, se pense du bon côté, mais se révèle à peine mieux lotie que les usagers. Ce qui condamne Réjane à la solitude de la tour, c'est qu'il n'y ait aucune meilleure solution ailleurs – meilleure que ce pourtant si maigre salaire. Ici ou là-bas, rester ou partir, ce n'est donc pas seulement le dilemme des Pieds-noirs en 1962, mais aussi les questionnements des postiers, de nombreux habitants du Val Fourré ; l'ensemble des films documentaires de Dominique Cabrera est traversé par cette question du lieu d'attache, qu'on y tienne viscéralement ou qu'on y soit assigné socialement, qu'on s'y sente enfermé ou contraint au départ.

Réparer les vivants

Partir ou rester, s'interrogent fréquemment ses personnages. Et dans ces films, ne s'agit-il pas, souvent, de *revenir* ? C'est en tout cas le dispositif de nombreux films de l'œuvre documentaire de Dominique Cabrera. Les habitants du Val Fourré s'en réapproprient l'espace, le temps d'une pièce ou d'un documentaire après l'évacuation des tours : « ce qui revient, ceux qui reviennent un instant sur leurs traces, c'est bien eux et cela que le cinéma peut filmer [15] », écrit Jean-Louis Comolli à propos de *Chronique d'une banlieue ordinaire*. Mais on pourra le dire aussi des autres films documentaires de la cinéaste. Les films algériens, mais *Grandir* aussi, repartent sur les lieux de l'enfance : Relizane, Vernon. Là encore, revenir, et faire avec l'écart, avec ce qui a disparu. On regarde aussi souvent les photos du passé : les archives personnelles des films autobiographiques, mais aussi les films de famille des habitants des tours. Dans *Le Beau dimanche*, la réalisatrice commente ainsi Michelet : « Michelet dit que faire de l'histoire, c'est réveiller les morts, leur donner une seconde prise en somme », autre forme de retour. Si l'on permet cette extrapolation, c'est aussi, dans le journal de dépression de 1995, un retour sur soi, à soi, et un retour aux choses – la caméra y est comme le trait d'union, le moyen d'une réconciliation, et le film a, comme d'autres autobiographies de cinéma, une « fonction réparatrice », comme le souligne Juliette Goursat.

Re-venir, re-jouer, re-garder, autant de manières de faire avec les « déchirures [16] », ou de panser les bords de la plaie, que celle-ci soit dans le tissu social, dans l'histoire, ou l'effet du passage inexorable du temps.



[15] Gerard Althabe, Jean-Louis Comolli, *Regards sur la ville*, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1994, cité dans le livret du coffret DVD *Il était une fois la banlieue, Documentaires sur grand écran*, 2017.

[16] Pour reprendre le terme qu'emploie Jean-Louis Comolli pour évoquer les effets de la rupture historique de 1962 (Livret du coffret DVD *Il était une fois la banlieue*, p. 10).

← *Rêves de ville*, Dominique Cabrera, 1992

SUIVRE LE FIL

À PROPOS DE PLAN 9 FROM OUTER SPACE

« Excentrique et individualiste, Edward D. Wood Jr. était né pour faire du cinéma. Malgré l'indifférence des studios, le manque de moyens et de contacts à Hollywood, Wood réalisait des films. » [1] » Ces mots écrits à peine quelques années après sa mort établissent le statut d'artiste d'Ed Wood et anticipent le pitch du biopic que Tim Burton sortira en 1994, une consécration pour celui qui, selon les critiques Harry et Michael Medved, réalisa le pire film de l'histoire du cinéma avec *Plan 9 From Outer Space*. Si ce film a été perçu comme mauvais ou raté, c'est qu'il ne parvient pas à faire croire à la fiction. Parmi les nombreuses erreurs qu'il comporte, l'une des plus emblématiques est ce fil qui suspend les soucoupes volantes et que surprend le spectateur. Mais si le film est devenu culte, c'est qu'il procède d'une cohérence propre détachée de l'illusionnisme.

C'est paradoxalement une autre œuvre de Tim Burton qui nous met sur la piste, *Frankenweenie*. Dans ce moyen-métrage de 1984 destiné à Disney, le jeune Victor Frankenstein n'a comme seul ami que son chien Sparky. Le film s'ouvre avec la projection d'un *home movie* qu'il a réalisé, *Monsters Of Long Ago*, où Sparky, affublé d'un costume de dinosaure, déboule au milieu d'une vallée préhistorique miniature. Le chien tente d'attraper une figurine de Tarzan montée sur un ptérodactyle en plastique suspendu par un fil qu'agite Victor, hors-champ [2]. Ce fil, ici clairement montré, cite celui, mal dissimulé, de *Plan 9 From Outer Space* [3]. C'est toute la machinerie pauvre des productions de série Z qu'il charrie. Mais si *Monsters Of Long Ago* confond espace de jeu d'enfant et plateau de cinéma, *Plan 9 From Outer Space* fait transparaître un espace de jeu d'enfant à travers un film de genre.

écrit par Jean-François Magre

[1] « Eccentric and individualistic, Edward D. Wood Jr. was a man born to film. In the face of studio indifference, lack of funds and few Hollywood connections, Wood made movies. » Jim Morton, « Ed Wood Jr ». in *RE/SEARCH #10 : Incredibly Strange Films*, RE/SEARCH Publications, 1986, p. 158.

[2] Ce qui est aussi le cas dans la même séquence de la version en animation de 2012, où ce film dans le film porte un autre titre : *Monsters From Beyond*.

[3] Le critique Gilles Ciment avait déjà établi un lien entre les deux films dans un article du n°412 de POSITIF : « le générique de *Frankenweenie* peut être déjà un clin d'œil à celui de *Plan 9 From Outer Space*. »



← *Frankenweenie*, Tim Burton, 1984

Hormis quelques séquences (les soucoupes survolant Hollywood, la visite du général au Pentagone...), les principaux lieux de l'action sont étrangement connectés, voire contigus, et par là dessinent une topographie singulière, mystérieuse. Le pilote Jeff Trent (Gregory Walcott) est le premier à apercevoir de son cockpit une soucoupe volante ; la femme du vieil homme, récemment décédée (Elvira), est ramenée à la vie et erre dans le cimetière ; le soir, sur la terrasse de leur villa, le pilote confie à sa femme (Mona McKinnon) qu'il a vu une soucoupe puis nous apprenons que le cimetière est derrière leur jardin, une soucoupe passe alors au-dessus d'eux pour aller s'y poser. Les dimensions étriquées du studio entrent bien sûr en ligne de compte mais elles ne sont pas cachées, elles semblent même concourir à l'action plutôt que la contrarier, de même que le volcan et les palmiers en papier mâché que dresse le jeune Victor pour créer son paysage préhistorique s'incorporent au bout de pelouse qui lui sert de plateau (on aperçoit même la rue au-delà de la clôture dans la version de 2012). D'ailleurs, cette intuition de proximité était déjà présente lors de la découverte du film d'Ed Wood par le jeune Tim Burton où « il a eu l'impression que l'action se déroulait près de l'aéroport et du cimetière de Burbank, sa ville natale. [4] » Cette désinvolture de l'espace réduit singeant un lieu pourtant vaste se retrouve notamment dans les films de jungle à petit budget que parodie *Monsters Of Long Ago*. L'acceptation du film par le spectateur passait par une autre voie, ces acteurs piétinant dans 10 m² de plantes artificielles leur renvoyaient peut-être l'image des enfants qu'ils furent, jouant aux explorateurs au fond d'un jardin broussailleux.

[4] Olivier Thévenin, « Ed Wood : figures d'un corps et mélanges des genres ». In : *Culture & Musées*, n°7, 2006, pp. 65-80

Malgré l'exiguïté de cet espace, il s'y joue le sort du monde entier, menacé par une armée extraterrestre venant des confins de l'univers. C'est que le film nous immerge dans la bulle de l'enfant Ed Wood, l'histoire s'y développe au gré de son imagination, les quelques jouets grandeur nature à sa disposition lui suffisent comme instruments. Le cockpit du pilote, par exemple, est resté dans les mémoires pour sa conception très rudimentaire, « Un cockpit si élémentaire qu'il semble conçu par des enfants » [5] », mais on peut justement arguer que le cockpit manque de détails comme l'intérieur d'un jouet. Parce que la soucoupe volante est suspendue par un fil qui se laisse voir, elle ne peut être autre chose que ce qu'elle est, un jouet [6]. Par ailleurs, la tombe fraîche de l'inspecteur Clay (Tor Johnson) dont nous voyons en plongée relativement large la terre commencer à se soulever est manifestement une miniature qu'aurait très bien pu fabriquer le Victor de Tim Burton dans un bac à sable. On ne peut donc pas juger

[5] « a jetcockpit set that elementary school kids could have designed for a play. » Michael Weldon, *The psychotronic encyclopedia of films*, 1983, p. 552

[6] « a recognizable plastic model, first issued in 1952, by toy manufacturer Paul Lindberg and his Lindberg Line model kit company. », lit-on sur la [fiche Wikipedia du film](#).

mauvais ou raté un film qui rompt avec l'illusionnisme dans lequel tentent de s'inscrire d'autres films malgré l'indigence de leur budget. Le déguisement de dinosaure de Sparky renvoie justement à une méthode douteuse utilisée dans certains films de monstres préhistoriques typiques des années 50 comme *King Dinosaur* de Bert I. Gordon, qui n'hésitaient pas à coller de fausses crêtes sur des lézards ou des bébés crocodiles bien vivants et à les pousser à se battre pour le spectacle, autre jeu d'enfant, plus cruel.



← *Plan 9 From Outer Space*, Ed Wood, 1959

Dans l'espace de *Plan 9 From Outer Space*, les personnages glissent de la figure stéréotypée inhérente à ce genre de productions vers la figurine. Ils se déplacent dans le même bout de studio qui sert de cimetière comme les figurines dans la main de l'enfant parcourt l'espace qu'il imagine sans quitter la petite aire confinée qu'il s'est appropriée. Bela Lugosi est mort juste avant le tournage, mais Ed Wood a utilisé tout le métrage tourné auparavant où l'acteur interprétait un vampire pour constituer le personnage du vieil homme. Pour les scènes additionnelles, il fait appel à son chiropracteur qui se contente de cacher le bas de son visage avec sa cape. Le faux raccord entre le personnage de Lugosi dans le projet avorté et son rôle effectif dans le film puis entre le chiropracteur et lui n'a pas gêné Ed Wood, la cape lui suffit pour assurer la présence du personnage. Lorsque le vieil homme zombie est tué, nous voyons son corps

tomber (le chiropracteur vu de dos) et quitter le champ, et lorsque Jeff Trent se penche pour soulever la cape nous découvrons un squelette complètement net, neuf dirait-on. Depuis les classiques Universal jusqu'aux productions Hammer qui émergeaient alors, le film d'horreur aime à montrer les transformations d'un personnage : Dracula se change en chauve-souris par un bon vieux plan sur plan à la Méliès ; le fondu enchaîné transforme Jekyll en Hyde ou Lawrence Talbot en loup-garou ; Dracula, encore, retourne à la poussière par un vieillissement à la fois accéléré (son corps est rattrapé par les siècles qu'il défiait) et lent (une complaisance à s'appesantir sur l'effet) dans une *décomposition* par étape (ou même une recombinaison comme dans l'ouverture de *Dracula, Prince Of Darkness* de Terence Fisher en 1966). Mais chez Wood (on l'a vu aussi dans *Night of the ghouls*) le personnage est remplacé par un squelette qui est, au même titre que la cape, explicitement un accessoire ainsi qu'un symbole, ces deux états convergeant dans la figurine, à la fois jouet et représentation. La chair est court-circuitée dans le passage du personnage vivant au personnage mort. Il est amusant de noter que les soucoupes volantes menacent Hollywood de leur avant-poste à San Fernando, future capitale dès les années 70 de l'industrie pornographique, l'exploitation de la chair, où s'abîmera Ed Wood jusqu'à sa mort misérable en 1978. Ce pourrait être l'objet d'un autre biopic, le versant sombre qui commencerait juste après *Plan 9 From Outer Space*, là où se clôt celui de Tim Burton.

Dans l'épisode *Hollywood A.D.* de la saison 7 de la série *X-Files*, l'agent Scully découvre que l'agent Mulder a vu 42 fois *Plan 9 From Outer Space* dont le point de vue infantile stimule son esprit et l'ouvre à des associations poétiques... Au fil de l'œuvre de l'artiste Ed Wood a-t-on envie d'ajouter.



← *Plan 9 From Outer Space*, Ed Wood, 1959



PODCAST

#04_ CHLOÉ GALIBERT-LAÎNÉ

LES IMAGES ET LE CERVEAU

Débordements poursuit avec la vidéaste Chloé Galibert-Laîné sa collection sonore de cinéastes et de collectifs qui font autrement du cinéma.

fabriqué par **Occitane**
Lacurie et Barnabé Sauvage

Réalisatrice d'essais vidéo comme *Flânerie 2.0* (2018), *Watching the Pain of Others* (2018) et *Forensickness*, présenté **au FIDMarseille en 2020**, Chloé Galibert-Laîné évoque les enjeux scientifiques de la critique vidéographique – cette forme particulière de critique qui, pour analyser les images du film, a décidé de les remettre en mouvement.

Considéré, à raison, comme une forme hautement subjective, engageant la subjectivité du ou de la vidéaste, l'essai vidéo s'est aussi développé sur la scène contemporaine internationale comme une pratique éminemment collective voire participative.

ÉCOUTER ► **ICI**

DÉBORDEMENTS_2.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 :

Simon Daniellou, Jacques Demange, Andréa França,
Raphaël Jaudon, Jean-François Magre, Patrícia Machado,
Anastasia Rostan, Raphaël Szöllösy

Merci ! Julien Faraut, Chloé Galibert-Laîné, Benjamin Thomas

DÉBORDEMENTS

Fondateurs : Florent Le Demazel, Romain Lefebvre, Raphaël Nieuwjaer

Site web : www.debordements.fr

Contact : revuedebordements@gmail.com

ASSOCIATION :

Présidente : Solène Secq de Campos Velho

Secrétaire : Thomas Vallois

Trésorier : Florent Le Demazel