

24 iMAGES

N° 172 - Juin/ Juillet 2015

DU SPECTATEUR MUTANT

Sommaire n° 172. RÉVOLUTIONS DU SPECTATEUR MUTANT / Révolution(s) / Marcher, voir... Ce qui pourrait être un commencement / Romeo Castellucci : Le cerveau-couleur / ENTRETIEN avec MARIE-JOSÉ MONDZAIN / Pourquoi tous morts ? / L'âge chimérique du spectateur / Spectateurs isolés. Spectateurs solidaires / Le sens de la rue / Le créateur amateur (par Lech Kowalski) / Le devenir lycanthrope du spectateur / De la conversation / À la folie de Wang Bing / Avoir ou voir (Entretien avec Dominic Gagnon) / CHEMINS DE TRAVERSE : Le spectateur inattendu / Sophie Calle — Pour la dernière et la première fois / Timbuktu d'Abderrahmane Sissako.

DVD 24 IMAGES : Chutes extraordinaires et royaumes mortels — 7 courts métrages québécois



Fantasia



FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS

19^e édition | 14 juillet au 4 août 2015 | Montréal

www.fantasiafestival.com

Montréal 


CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

TOURISME /
MONTRÉAL

 Bureau du cinéma et de
la télévision du Québec
MONTRÉAL

TELEFILM
C A N A D A

Québec 

Révolutions du spectateur mutant P. 5

- | | |
|--|--|
| 6 Révolution(s) | 30 Spectateur isolés
Spectateurs solidaires |
| 11 Marcher, voir...
Ce qui pourrait être
un commencement | 32 Le devenir lycanthrope
du spectateur |
| 16 Pourquoi tous morts ? | 34 Le créateur amateur
(par Lech Kowalski) |
| 19 L'âge chimérique
du spectateur | 38 De la conversation |
| 25 Romeo Castellucci
Le cerveau-couleur
(Extraits de <i>Momies et Mutants</i> de Nicolas Klotz
présenté sur notre site) | 41 La grandeur d'un peuple
devenu fou (à propos
d' <i>À la folie</i> de Wang Bing) |
| 28 Le sens de la rue | 42 Un café à Copenhague |
| | 43 ENTRETIEN avec
DOMINIC GAGNON |

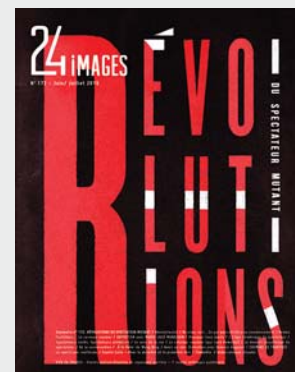


Illustration : OttobliX



25



6



43

ENTRETIEN

avec
MARIE-JOSÉ MONDZAIN

P. 20

3 Éditorial

CHEMINS DE TRAVERSE

- 54 **ItinErrances vidéographiques** –
Le spectateur inattendu
- 56 **Installation** – Traces. Pour *La dernière et la première fois* de Sophie Calle
- 61 **Cin-écrits** – *Dictionnaire des films québécois* de Marcel Jean – *John Ford. L'homme et ses films* de Tag Gallagher
- 62 Ne tuons pas la beauté du monde (à propos de *Timbuktu* d'Abderrahmane Sissako)
- 64 **La bédé** – La Cinémathèque au temps de la guerre civile

DVD 24 IMAGES

Chutes extraordinaires et royaumes mortels

7 courts métrages québécois de
La distributrice de films P. 50

Quelqu'un d'extraordinaire
de Monia Chokri

God, Weeds and Revolution
de Meryam Joobeur

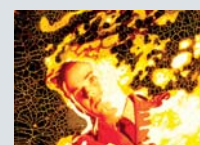
Feu de Bengale
d'Olivier Godin

Un royaume déménagement
de Raphaël J. Dostie
et Terence Chotard

La tête en bas de Maxime Giroux

Mynarski chute mortelle
de Matthew Rankin

Nan Lakou Kanaval
de Kaveh Nabatian



LE MAGAZINE + LE DVD offert aux abonnés + LE SITE

www.revue24images.com votre webzine hebdomadaire du cinéma. Abonnez-vous à l'infolettre!



Complétez votre collection (Liste complète et sommaires : www.revue24images.com)

- 163 100 cinéastes qui font le cinéma contemporain + DVD *Petit Pow! Pow! Noël* de Robert Morin
- 164 Cannes 2013 + DVD *Paysage sous les paupières* de Lucie Lambert
- 165 Les 50 ans de l'art vidéo + DVD *La vidéo (je vois)*
- 166 50 ans après... *Le chat dans le sac* et *À tout prendre* + DVD *Trop c'est assez* de Richard Brouillette
- 167 Les multiples visages de l'acteur + DVD *Rechercher Victor Pellerin* de Sophie Deraspe
- 168 Spectres et fantômes + DVD *Que ta joie demeure* de Denis Côté
- 169 Inventer le langage + DVD *Breaking the Frame* de Marielle Nitoslawska
- 170 Dialogues : entre la bande dessinée et le cinéma + DVD *Compilations* Claude Cloutier et Obom
- 171 États du corps/Expériences limites + DVD *A Prayer For Nettie* et *Erratic Angel* de Donigan Cumming
- 172 Révolutions... du spectateur mutant + DVD *Chutes extraordinaires et royaumes mortels* – 7 courts québécois

Abonnez-vous en ligne sur www.revue24images.com ou remplissez ce formulaire. Un DVD gratuit avec chaque numéro... Pensez-y!

INDIVIDU ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

☐ 1 an (5 parutions) 30 \$ (34,49 \$ taxes incluses) _____ \$

☐ 2 ans (10 parutions) 52,50 \$ (60,37 \$ taxes incluses) _____ \$

INSTITUTION – ORGANISME ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

☐ 1 an (5 parutions) 42 \$ (48,29 \$ taxes incluses) _____ \$

AUTRES PAYS ☐ 1 an (5 parutions) 50 \$ CDN – frais d'envoi inclus _____ \$

ANCIENS NUMÉROS ☐ Québec ☐ Canada hors Québec (Autres pays : contactez-nous)

Quantité Numéro 6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.) _____ \$

(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incluses] pour 5 exemplaires et +) _____ \$

AUTRE ☐ _____ \$

Total _____ \$

Date _____ ☐ **CHÈQUE** ou ☐ **MANDAT INTERNATIONAL** – libeller à l'ordre de 24/30 I/S

Nom _____

Adresse _____

Ville _____ Code postal _____

Courriel _____ ☐ Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires _____

Postez votre formulaire à : **Revue 24 images**, 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4

L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.

24 images est publiée depuis 1979.

La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan, Jean Hamel, Marcel Jean, Marie-Anne Raulet

Directeur

Philippe Gajan

Rédactrice en chef

Marie-Claude Loiselle

Comité de rédaction

Robert Daudelin, Marco de Blois, Apolline Caron-Ottavi, Bruno Dequen, Alexandre Fontaine Rousseau, Helen Faradji, Julie de Lorimier, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais, André Roy

Direction artistique

OTTOBLIX

Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

Réviseur

Gérard Grugeau

Imprimeur

Jean-Marc Côté

Promotion

Jean-Marc Côté

Webmestre

Annick Desmeules Paré

Ont collaboré à ce numéro

Nicolas Bohler, Apolline Caron-Ottavi, Saad Chakali, Luc Chessel, Antoine de Baecque, Julie de Lorimier, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Santiago Fillol, Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Vincent Giard, Gérard Grugeau, Nicolas Klotz, Lech Kowalski, Marie-Claude Loiselle, Marc Mercier, André Roy

Correspondant

Jacques Kermabon à Paris

Conseillers juridiques

BélangerSauvé

Dépôt légal : 2^e trimestre 2015

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution : juin 2015

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN : 0707-9389

ISBN numérique : 978-2-924348-13-0

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement (Voir ci-contre)

TPS : RT 145450482 TVQ : 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par PayPal sur

www.revue24images.com, par la poste, par téléphone au 514 972-3310 ou sous forme de chèque, mandat-poste international, traite bancaire sur Montréal libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le Film Literature Index.

Distribution : LMPI, Québec, Canada

Distribution en Europe : 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications : 40989510

24/30 I/S – Revue 24 images

6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

Tél. : 514 972-3310, info@revue24images.com

www.revue24images.com

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30 % de fibres postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts gérées de façon responsable et indépendante.

ÉDITORIAL

On ne peut plus parler ni du cinéma, ni du spectateur comme on le faisait il y a 10 ou 20 ans. Nous aurions pu affirmer la même chose il y a 10, 20... ou 50 ans, mais cela est aujourd'hui plus vrai que jamais. L'évolution des technologies, en affectant ceux qui les utilisent, reconfigure sans cesse notre rapport au monde. De cela, Walter Benjamin avait déjà conscience à la fin des années 1930 quand il s'intéressait à la manière dont les révolutions techniques viennent bouleverser la condition politique du spectateur. Et c'est précisément sur cette conscience que s'appuient quelques-unes des réflexions très contrastées du présent numéro, notamment celles de Nicolas Klotz, Lech Kowalski et Dominic Gagnon. Mais ces mutations, bien qu'inhérentes au cinéma, prennent toujours de vitesse les cinéastes dont la plupart sont moins héritiers que captifs de l'époque qui les précède. D'où cette impression de sclérose accompagnant les périodes de mutations accélérées, qui se doivent de produire des réponses à la hauteur du défi qu'elles posent – comme cela avait été le cas avec la Nouvelle Vague face aux anciennes manières de concevoir le cinéma. C'est donc bien au-delà de cette *mort du cinéma* déclarée il y a déjà trois décennies qu'il faut se projeter, expression qui, a force d'être détournée de sa véritable signification, n'est désormais plus qu'une formule à connotation dépressive plutôt qu'une possibilité de renouveau. Le cinéma meurt en se transformant et se transforme en mourant, entraînant avec lui le spectateur dans cette mort-mutation. L'un comme l'autre se transforme indissociablement. Mais ce qu'il est plus difficile de saisir, c'est comment cette mutation du regard du spectateur s'opère aujourd'hui, et quel avenir elle nous permet d'entrevoir.

Le spectateur, c'est vous et moi, nous tous ensemble, affectés et traversés par ce qui façonne le cinéma. Et c'est en envisageant le destin commun de ceux qui regardent, reçoivent, conçoivent, pensent, réalisent et font exister le cinéma de film en film, sans séparation possible de toutes ces actions, que la place du spectateur doit être interrogée. C'est ce *voir, penser et vivre ensemble* dont parle Marie-José Mondzain dans l'entretien qui suit, agissant comme antidote à l'anéantissement du regard provoqué par l'extension sans fin de la peur par le biais des images de la mise en spectacle du monde. C'est également cette peur généralisée qu'observe Saad Chakali en rapprochant ces deux barbaries mimétiques qu'incarnent un certain cinéma hollywoodien et les « superproductions » de Daech. Il s'alarme du fait que le spectateur, en mutant vers un état de consommateur pulsionnel de ces images, nous mette tous en danger en altérant et évacuant radicalement toute figure d'altérité. Que, sous l'emprise de ces fondamentalismes, il mute au point de se faire... loup-garou. Cela rejoint par un autre biais la position d'Antoine de Baecque qui, tout en constatant que le cinéma de notre époque de « mutations délirantes » fabrique des monstres, espère que ceux-ci demeureront des marginaux irrécupérables.

Devant l'importance et la diversité des voies explorées par l'ensemble des textes que nous vous proposons ici, nous avons fait de cette édition de *24 images* un numéro spécial, presque entièrement consacré à ces questions. C'est que nous croyons, tout comme l'affirme Lech Kowalski, que *nous sommes en marche vers une nouvelle forme de cinéma* qu'il est urgent et même vital d'impulser afin d'ouvrir d'autres horizons. Pour cela, il nous faut squatter de nouveaux carrefours, comme nous y engageant ici plusieurs auteurs : ces points de croisement et de bifurcation, là où naissent les rencontres et les échanges pouvant faire vivre le cinéma et s'écrire une autre histoire du spectateur. Accueillons pour cela tous les écarts, les élargissements de la pensée, tous les débordements, y compris les *débordements critiques*. C'est à quelques-uns de ces débordements auxquels nous vous convions dans les pages qui suivent.

Marie-Claude Loisel



ZABRISKIE POINT
MICHELANGELO ANTONIONI



RÉVOLUTION Z NDJ
TARIQ TEGUIA



LE SACRE DU PRINTEMPS
ROMEO CASTELLUCCI



COLLECTIF CEREMONY
NICOLAS KLOTZ ET ELISABETH PERCEVAL



GOODBYE, DRAGON INN
TSAI MING-LIANG



OF THE NORTH
DOMINIC GAGNON

RÉVOLUTIONS

du spectateur mutant

CE NUMÉRO A ÉTÉ CONÇU COMME UNE SORTE DE LABORATOIRE DE RÉFLEXION à plusieurs voix qui interrogent, chacune à leur manière, la place qu'occupe aujourd'hui le spectateur dans le monde. Il est le fruit d'une collaboration entre *24 images* et le cinéaste Nicolas Klotz. L'idée a pris forme au moment de la présentation, en septembre dernier au CentQuatre à Paris, d'une installation qu'il a réalisée avec Elisabeth Perceval : *Collectif Ceremony*. Installation qui, par son dispositif, travaille à inventer une nouvelle manière de faire vivre le cinéma, bousculant quelque chose de l'expérience intime du spectateur par une redéfinition de sa présence dans l'espace autant que dans le temps de l'image. De là est née une série d'échanges préoccupés par cette *mutation du spectateur* qu'il nous brûlait de prolonger et de partager plus largement.

Pour mener cette exploration, nous avons sollicité la participation de gens de tous les horizons : cinéastes, critiques et essayistes du cinéma y côtoient une philosophe préoccupée par la question de l'image, Marie-José Mondzain, et un metteur en scène de théâtre, l'Italien Romeo Castellucci, connu entre autres pour sa pièce *Sur le concept du visage du fils de Dieu* (présentée à Montréal au FTA en 2012).

Qui est ce spectateur en train de se transformer ? Comment accompagner, décrire, analyser, les transformations qu'il connaît afin que celles-ci produisent autre chose que sa disparition pure et simple dès lors qu'il se dissout dans les mots d'ordre médiatiques ? La place du spectateur est toujours à construire (ou à reconstruire), et cette place ne concerne pas que le cinéma, car voir un film et voir le monde sont inséparables. C'est dire combien ce que devient le spectateur soulève de questions politiques tout à fait nouvelles et pleines d'avenir.

Pour formuler ces questions, nous avons d'abord voulu chasser ce sentiment d'impuissance et de fatalité qui vient plomber le constat de la désertion des salles, et refuser aussi le simple réflexe de résistance, de repli. Le dialogue que nous souhaitons ouvrir ici s'appuie sur la conviction qu'il ne s'agit plus aujourd'hui de résister – en tentant de sauver ce qui reste des temples et des façons de faire d'hier –, mais de rassembler nos énergies afin qu'autre chose puisse advenir. Inventer de nouvelles manières de faire les films, de nouvelles manières d'en parler et de les faire circuler, de mettre les choses en rapport, d'expérimenter. Entrer autrement dans les mouvements du monde en dehors de tout commandement du marché et des médias. Avec ce spectateur d'un nouveau genre. Spectateur mutant ? – **Marie-Claude Loïselle**

RÉVOLUTION (S)

(POUR MICHELANGELO ANTONIONI)

par Nicolas Klotz



LE DÉSERT ROUGE (1964) Michelangelo Antonioni

1 Impossible de parler de cinéma sans parler de Révolution. Celles qui ne sont plus, celles qui ont lieu sous nos yeux, celles qui arrivent. C'est le cœur même du cinéma. La manière dont le cinéma accompagne le monde d'une époque à une autre, d'un monde à l'autre. La nature *révolutionnaire* du cinéma est incontournable. Révolutionnaire, comme l'art et l'industrie. Le cinéma ne tient pas en place, jamais. Il ne tient pas en place, parce qu'il puise son existence dans la technique. Et principalement dans les révolutions de la technique. Celles qui ont donné le cinéma muet jusqu'au téléchargement, la diffusion sur Internet, et déjà, au-delà.

Le cinéma est une trace vivante de toutes ces révolutions qui ont, chaque fois, *produit* un mode d'expérience cinématographique neuf. Une nouvelle génération de spectateurs, s'éclipsant devant le surgissement d'une autre, puis d'une autre. Depuis les origines du cinéma, le spectateur et le cinéma sont principalement des mutants. Avec tout ce que cela génère comme renouvellement des modes de narration, de fabrication, de production, de diffusion. Et aussi, de conflits esthétiques, critiques. Innovations, résistances, deuils forcés. *Adieu au langage*, adieu, qui veut aussi dire bonjour.

Pour observer, penser, formuler comment ces mutations agissent sur le cinéma et le cinéma sur ses propres transformations, il ne suffit pas d'être deux – il faut un troisième larron. La critique. Sans la critique, le cinéma et les spectateurs auraient tendance à se dissoudre dans ce qui potentiellement pourrait les détruire. On peut appeler cette dissolution du nom que l'on veut. Chacun l'appellera autrement, peu importe, ça sera toujours aussi juste qu'à côté de la plaque. Le cinéma est à la fois un mutant et un survivant.

La critique appartient à tout ce qui *fait bouger le cinéma*, elle fait partie de ses révolutions. Elle est aussi indispensable au cinéma que les différentes focales d'une caméra. Elle est dans l'œil du cinéma et regarde le spectateur autant qu'il regarde le film. C'est un dialogue infini. Profondément généreux. Elle est frère et sœur jumelle du cinéma, aussi incestueuse, aussi mortelle, aussi mutante. La disparition d'une génération de spectateurs correspond aussi à celle d'une génération de critiques et de cinéastes. Ce sont des ères de cinéma. Ce qui apparaît, arrive souvent par surprise. Ce qui disparaît, disparaît peut-être pour toujours. Comme partout.

2 Impossible aussi de penser que les Révolutions sont toujours de gauche ou inspirées par les Lumières. Qu'elles soient progressistes ou réactionnaires, elles posent une définition de la modernité : progressiste ou réactionnaire. Depuis 30 ans, nous sommes dans le passage, suspendus entre deux ? trois ? mille ? époques à la fois. Tout est en mouvement, tout est insaisissable, paradoxal, derrière et devant nous dans un même temps. Le nouveau livre de George Didi-Huberman consacré à Jean-Luc Godard, *Passés cités par JLG*, s'ouvre sur une citation de Godard citant William Faulkner : « Le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé ». J'aime beaucoup cette phrase d'un romancier, reprise par un cinéaste. Les beaux films nous arrivent exactement comme ça. Les beaux films sont absolument solitaires et collectifs, ils naissent les uns des autres, les uns dans les autres. Et si Jean-Luc Godard a enflammé le cinéma plus que tout autre cinéaste, c'est parce qu'il n'a jamais déserté la fiction, ni l'histoire du cinéma, la technique et l'industrie du cinéma. L'œuvre entière de Godard, élaborée sur plus de 60 ans, nous montre – à nous, cinéastes et spectateurs – qu'il ne faut pas craindre de traverser plusieurs morts pour continuer à exister et inventer des formes. Le cinéma, comme la peinture ou comme tout art, raconterait cette histoire-là, celle d'une traversée collective des époques. Impossible d'entrer dans une ère nouvelle sans laisser des choses derrière, sans inventer un cinéma à venir. Et si l'œuvre d'Antonioni, elle aussi construite sur 60 ans, nous reste aussi secrète malgré tout ce qu'elle a inspiré dans notre contemporain, c'est qu'elle est restée magnifiquement inactuelle, irradiant depuis ses premiers documentaires, en continu, sa lumière solitaire.



INLAND (2008) Tariq Teguia

Le spectateur-cinéophile par exemple. Reste-t-il seulement pour nous un vague souvenir ? Une trace sérielle habitant les revues de cinéma, les « vieux films » ? Nos mémoires, nos discussions amoureuses, les livres de cinéma du siècle dernier, les musées ? S'est-il transformé comme on nous l'a martelé en *espaces de cerveaux disponibles*, en statistiques, pourcentages, catégories, chiffres ? Sommes-nous encore un tant soit peu ses descendants ? Sommes-nous encore un peu ? beaucoup ? pas du tout ? connectés à lui. Nous, dont les regards sont organisés, dirigés, occupés, par toutes sortes de stratégies de captations médiatiques et industrielles ? Pendant que celui du *spectateur-cinéophile* découvrait, décennie après décennie, dans des dizaines de milliers de films, l'immensité éblouissante de sa liberté de voir et de penser le monde – seul et avec d'autres – *comme pour la première fois*.

Cette guerre-là – voir le monde et le cinéma avec un regard neuf, malgré l'histoire, malgré l'époque, le cynisme, malgré tout ce que nous savons et tout ce que nous ne voulons pas oublier – c'est celle du cinéma. Encore Godard, mais pas tout seul. Le cinéma, parce que tant d'autres avant, avec et après lui.

3 La puissance pure de la toute dernière mutation du cinéma, le dernier cri de la modernité, apparue dans les années 1980-1990, a tout cassé. Aucun scoop. Juste un constat honnête et visible par tous. Que nous soyons cinéastes, producteurs, distributeurs, exploitants, télévisions, critiques, spectateurs. Sans faire d'histoires. Cette mutation est même apparue aux yeux de beaucoup comme hautement désirable, comme un grand pas démocratique vers ce qu'elle appelle *une véritable démocratie* : un monde enfin débarrassé de l'Histoire, entièrement dominé par le marché. Étrange connexion. Le cinéma pourrait continuer à vivre dans un monde où l'histoire aurait cessé d'exister ? Que dire alors des peuples, qui depuis Chaplin, Eisenstein, Ford, Pasolini, ont toujours été les plus grands héros du cinéma. Les regardons-nous encore



LE TEMPESTAIRE (1947) Jean Epstein. Jean-Luc Godard

comme des acteurs de l'histoire ou maintenant, seulement comme des spectateurs. Spectateurs de quoi? Certains diront de tous les produits planétaires qui circulent 24h sur 24, 7 jours sur 7; d'autres, de leur propre impuissance de spectateur et de leur disparition en tant que peuple.

Ce dernier modèle de la modernité est celui du cinéma néolibéral. Conçu sous influence Reagan et Thatcher, dans l'effondrement du monde communiste, il s'est shooté en couchant avec les jeunes requins hollywoodiens. Après avoir financé une génération de spectateurs à son image, la technologie digitale lui aura permis de reconfigurer la face du monde. *Hollywood is the place to be* – même dans les banlieues françaises, même à l'autre bout du monde, jusque dans les rêves adolescents de toutes les jeunesse mondiales. Le cinéma néolibéral américain digital se décline dans toutes les langues, toutes les cultures, sur tous les supports, générant des milliards de produits dérivés en même temps. Il est l'exact opposé du cinéma néoréaliste italien. L'un reflète la post-modernité d'un monde saturé d'informations qui semble exclusivement attiré par toutes sortes de nouvelles guerres mondiales; l'autre, la vie qui recommence dans les ruines après les catastrophes provoquées par la Deuxième Guerre mondiale – les fascismes européens, Auschwitz, Hiroshima.

4 Dans un tel contexte, impossible de parler du spectateur de cinéma de manière abstraite. Le spectateur est le produit de son époque et mute avec elle. Toujours vers la modernité, qu'elle soit : réactionnaire, académique, ou révolutionnaire. Il n'y a donc pas de spectateur rêvé ou idéal, seulement des *ères de cinéma*. Comme on le dit des ères géologiques, religieuses, industrielles. Si

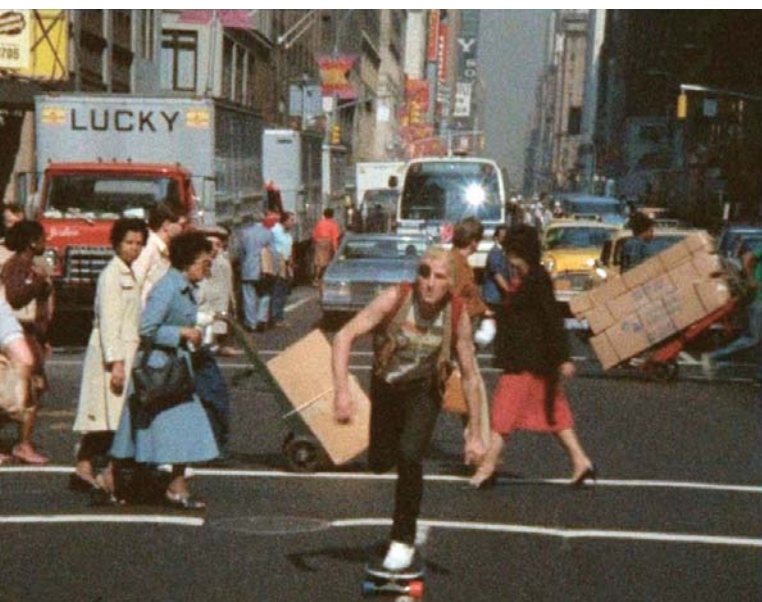
le cinéma néoréaliste était *un cinéma de libération* où les spectateurs participaient à leur libération d'un cauchemar mondial, le cinéma néolibéral est *un cinéma de captivité* où le spectateur participe à sa

propre captivité. Un cinéma qui produit tout à la fois un monde et ses propres spectateurs. Évacuant toute expérience cinématographique qui ne se réclame ni de l'un, ni de l'autre. Sa puissance industrielle est telle qu'il provoque un vaste effet de sidération *mimétique hypnotique* qui le rend quasi-totalitaire. Totalitaire, non pas pour des raisons idéologiques mais parce qu'il ne peut pas exister autrement. Encore, aucun scoop, aucun scandale. La vitesse des connexions numériques capables de transformer en quelques clics n'importe quel adolescent du monde en un milliard d'autres adolescents, néantise quelque chose de ce que le cinéma était. Ou du moins, de ce que nous croyions que le cinéma était. Mais qui demeure encore intact, magnifiquement intact, devant la beauté du cinéma de Flaherty ou de Rossellini ou d'Antonioni ou de Minnelli ou de Nicholas Ray et de tant d'autres cinéastes morts

et vivants. Jean-Luc Godard, Apichatpong Weerasethakul, Tariq Teguia, Lav Diaz, Béla Tarr, Claire Denis, Tsai Ming-liang, Aki Kaurismäki, Wang Bing. Il suffit de voir et d'écouter.

5 Peut-être suffisait-il, il y a un siècle, à Robert Flaherty de se poser juste quelques questions de cinéma pour filmer *Nanouk* et montrer au monde entier l'âme de ce peuple inuit, dont la vie se passait principalement à ne pas mourir de faim. Et pour cela, expérimenter, explorer, encore et encore, avec sa caméra. Emmener de quoi développer la pellicule sur la banquise, projeter les *rushes* à ses *personnages*. Monter et filmer au jour le jour, avec

« Le spectateur est le produit de son époque et mute avec elle. Toujours vers la modernité, qu'elle soit : réactionnaire, académique, ou révolutionnaire. Il n'y a donc pas de spectateur rêvé ou idéal, seulement des *ères de cinéma*. »



EAST OF PARADISE (2005) Lech Kowalski



NANOOK OF THE NORTH (1922) Robert Flaherty



DEATH IN THE LAND OF ENCANTOS (2007) Lav Diaz



ADIEU AU LANGAGE (2014) Jean-Luc Godard

eux. Peut-être suffisait-il à Monica Vitti d'être aussi belle pour que Antonioni imagine *Le Désert rouge*. Peut-être croyons-nous, à cause de l'extrême sidération provoquée par *la surprésence industrielle de tous ces produits injectés de force dans nos regards et nos cerveaux*, que cela n'est plus possible. Mais ce n'est pas vrai. Le temps s'est tellement accéléré que l'histoire, aussi, s'accélère. Ce qui hier prenait plusieurs siècles pourrait surgir tout à l'heure en quelques années.

Nous sommes sans doute à la veille d'une nouvelle Révolution que le cinéma se doit d'explorer. En filmer les horizons, les perspectives, les personnages, les modes narratifs. Lui donner un nom de cinéma. Comme Flaherty en 1922, mais aussi, Godard, en 2014. Presque un siècle sépare *Nanouk*, d'*Adieu au langage*. Flaherty organisait un laboratoire de cinéma dans le Grand Nord ; Godard explore la 3D, le Vjing et des logiciels de montage associant des plans et des sons de manière aléatoire. Flaherty filmait un monde en train de disparaître ; Godard, un monde apparaissant dans la disparition d'un autre. Le cinéma, depuis toujours, filme ce qui arrive (devant la caméra) et ce qui disparaît (de nos regards).

6 La technologie numérique, Internet, les logiciels Isadora, Arkaos et Modul 8, les formats Pro Res 422 HD, RAW, jouent aujourd'hui les mêmes rôles que la caméra, la pellicule, et le laboratoire de Flaherty. Techniquement, cette nouvelle Révolution reconfigure entièrement la fabrication et l'accès aux films. Ce n'est plus un défi technique. Peut-être même plus un défi économique, il n'y a jamais eu autant d'argent dans le cinéma mondial. Le défi semble surtout critique. Il manque aujourd'hui un nouveau socle critique. Peut-être à cause de la vitesse, de l'omniprésence et de la jeunesse de ces technologies. Peut-être aussi à cause de ce que la critique a été – un monument quasi-religieux, avec ses évêques, ses hérétiques, ses djihads, ses curés de campagne, sa mainmise

intellectuelle, politique, esthétique, sur un demi-siècle du cinéma. Peut-être aussi parce qu'il serait plus humble, plus inoffensif, plus rassurant, de parler d'un *journalisme de cinéma*. Un journalisme qui s'évertue juste à décrire les films, à leur accrocher des étoiles, à se rallier aux consensus pour vendre plus. Mais sans ce nouveau socle-là, sans une mutation de *la critique* qui s'affranchirait du

journalisme – une mutation de son rôle, de son sens, de sa position politique – nous aurons du mal à savoir où nous en sommes. Il ne s'agit pas des critiques, mais de la critique. *D'une nouvelle cartographie du cinéma libérée des DRH du cinéma médiatique et post-industriel*. C'est un chantier aussi important et peut-être plus vaste encore que celui du cinéma néoréaliste. Une nouvelle *sensibilité cinématographique*.

« Devant un tel déferlement de puissances technologiques et financières, et les mutations qu'elles produisent dans nos cerveaux, nos structures nerveuses, nos sensibilités, comment prétendre encore continuer à être un spectateur ? »

7 On entend les exploitants de salles de cinéma valoriser plus que jamais l'expérience de la salle de cinéma. Cette question donne à réfléchir aujourd'hui. Ce qui était évident il y a une quinzaine d'années, avec l'arrivée en France d'une vigoureuse génération de jeunes exploitants dans les salles, n'est plus si évident en 2015. Bien sûr, techniquement, voir un film dans la salle de cinéma demeure une expérience souveraine, magnifique. Reste à savoir de quels films il s'agit. Reste à savoir quelle politique de programmation elles mettent en

œuvre. Rêver la salle de cinéma, telle qu'elle était hier, telle qu'elle pourrait l'être, devrait être, ne mène nulle part. La réalité, c'est que trop de cinéastes (et de spectateurs !) en sont aujourd'hui exclus. Du moins, des salles exclusivement destinées aux films conçus par le marché : *les films DRH, les films Traders, les films Disney, les films Pop, les films Like, les films NASA, les films Teen, les films Séries...* Chaque année, le marché décline sa gamme de produits stars, dérivés, vintages. Les algorithmes remplacent en même temps scénaristes, réalisateurs, chefs-opérateurs et producteurs, trop *old school* pour être cools. Trop lents pour être sensibles aux canons de

l'esthétique néo-hollywoodienne digitale. Trop lents pour capter l'attention narcotisée des *produits-spectateurs*. Le but ultime étant de fusionner le spectateur avec le produit lui-même. Un produit robotisé qui serait en même temps un film, sa promotion médiatique et son public. Devant un tel déferlement de puissances technologiques et financières, et les mutations qu'elles produisent dans nos cerveaux, nos structures nerveuses, nos sensibilités, comment prétendre encore continuer à être un spectateur ? Comment ne pas trouver très triste qu'un jeune homme de 15 ans ne puisse pas physiquement supporter la lenteur de *It's a Wonderful Life* de Frank Capra ?

8 Cette révolution prendra toute son ampleur quand les spectateurs se l'approprieront. La pratique d'une jouissance cinématographique autre que la salle de cinéma. La fin du matraquage permanent. L'exploration de nouvelles manières de chercher les films, d'y accéder, de les voir, de les faire circuler, d'en parler. Une révolution qui aura lieu à la fois sur Internet, les plateformes numériques, les ordinateurs, les home cinémas, les installations temporaires dans les villes, les campagnes, les déserts. Un mouvement spontané dont la nature même contournerait les salles de cinéma et dont la puissance pourrait briser l'esclavage de l'actualité cinématographique en la redéfinissant entièrement. Cette révolution, qui n'est pas encore consciente d'elle-même, ni de son potentiel, habite déjà le cinéma. Elle l'habite déjà, parce qu'elle est concrètement inscrite dans les nouvelles technologies du cinéma. Dans leurs réseaux de gestes primitifs et très sophistiqués, qui permettent à ceux qui se les approprient de réinventer le cinéma en faisant les choses à nouveau pour la première fois. Des gestes partagés entre les films et ceux qui les voient, brisant les frontières

artificielles entre les deux. Ouvrant sur de nouvelles formes de salles de cinéma, temporaires ou pas – qui permettent de tout montrer, de tout voir, de tout remettre en jeu. Invitant le cinéma à se connecter à tout ce qu'il veut : arts, époques, formats, durées, langues, actualité. Mais cette fois, plus comme produit, mais comme regard, comme montage, comme intelligence, comme sensibilité.

L'expression de *spectateur*, omniprésente aujourd'hui, était quasi inexistante avant les années 1990. En réalité, l'apparition de cette

expression annonçait en même temps sa disparition. On parlait du public, laissant à chacun l'expérience secrète qu'il faisait du cinéma. Pas seulement d'un film. Ce public-là était dans le plan. Jamais en face. Jamais en position de surplomb, ni de dominé. Il n'avait besoin d'aucun consensus, d'aucune prothèse médiatique. Sa perception intime, ses affects, ses doutes, ses questionnements, ses rejets faisaient partie de l'expérience du film. Il faisait du cinéma avec les cinéastes. Il était aussi cinéaste. Chacun choisissait son camp. C'est l'origine même de l'existence du cinéma.

Difficile d'aller plus loin. Surtout de ne pas rêver, imaginer, délirer. Être *spectateur-mutant*, c'est expérimenter avec le cinéma autant que les cinéastes. Tant sur le plan technique que sur le plan critique. Ce spectateur-là aura aussi à renouer avec l'Histoire.

Forcément. Le défi majeur se trouve peut-être là. Car l'Histoire revient toujours et pas seulement comme spectre. Nous vivons une époque comme ça. Certains événements semblent venir du futur. Leurs rayonnements depuis l'avenir sont d'une telle puissance qu'ils produisent des effets jusque dans notre présent. Ce qui disparaît a déjà disparu dans l'avenir. Et nous, même décomposés, désespérés, sommes bien là. **24**

« Mouvement spontané dont la nature même contournerait les salles de cinéma et dont la puissance pourrait briser l'esclavage de l'actualité cinématographique en la redéfinissant entièrement. »



ZABRISKIE POINT (1970) Michelangelo Antonioni

MARCHER, VOIR...

CE QUI POURRAIT ÊTRE UN COMMENCEMENT

par Marie-Claude Loïselle



ET LÀ-BAS, QUELLE HEURE EST-IL? (2001) Tsai Ming-liang

Un plan marquant de *Et là-bas, quelle heure est-il?* nous montre un jeune homme, le protagoniste du film, assis au milieu d'une salle de cinéma déserte, serrant contre lui l'horloge qui le rapproche d'une femme croisée quelques jours auparavant, dont il est maintenant séparé par plusieurs fuseaux horaires. Manière d'ouvrir le temps pour y fondre le rêve, et de propager ce rêve d'un avenir, diffus mais (peut-être) possible, dans et au-delà de l'espace vide de la salle où il se tient. Malgré tout ce que le cinéma de Tsai Ming-liang peut avoir de crépusculaire, on trouve ici une volonté d'échapper au poids de la mort (celle du père, hautement symbolique, survenue au début du film) pour se lier à la vie. Seul dans la salle, un peu égaré, ce jeune homme est bel et bien vivant.

Une décennie plus tard, en 2012, Leos Carax filme dans *Holy Motors* une salle remplie de spectateurs dont on ne sait trop s'ils sont endormis ou pétrifiés, comme déjà-morts. Ne survit ici qu'un cinéaste, demiurge narcissique, tapi dans l'ombre, qui observe leur sommeil éternel depuis son antre secret et solitaire. C'est Carax lui-même s'amusant dans les arcanes d'un cinéma muséifié où il peut, à l'écart de la vie, danser à loisir avec ses fantômes. Survivance macabre d'un cinéma post-moderne ayant préservé Carax de la lourde tâche de devenir *contemporain*, et ainsi d'être celui qui «aperçoit dans l'obscurité du présent cette lumière qui cherche à nous rejoindre et ne peut nous atteindre».¹ C'est précisément cette

obscurité qu'affronte le cinéma éminemment contemporain de Tsai Ming-liang – cinéma en mutation, qui ne cesse d'ébranler notre expérience du temps et de l'espace. Devant le constat de la désertion des salles, désormais hantées par les spectres des spectateurs disparus, il a choisi de s'adresser aux vivants à la fois par une radicalisation extrême de cette expérience et par un déplacement du lieu d'existence du cinéma vers d'autres perspectives possibles (de l'installation à la performance).

Ce constat, nous le faisons tous : il n'y a plus de spectateurs dans les salles. Ou plutôt : il n'y a plus de spectateurs (de public) que pour quelques films par année. Ceux qui peuvent le mieux (nous dit-on) faire coïncider nos vies avec les consensus du moment. Synchronisation des masses qui, lorsqu'elle est accomplie, apparaît comme le comble de la réussite.

Les choses ne sont pas arrivées toutes seules. Et les modes de visionnage domestique, s'ils ont détourné une bonne part du public des salles, ne sont ni responsables de la polarisation vers un nombre restreint de films, ni de ce conservatisme qui a gagné les esprits partout dans la société. Ce conservatisme, on le sent, on l'entend et on le lit partout. Ce qu'on a plus de mal à mesurer, c'est l'ampleur du courant diffus et souterrain qui lui échappe, alors qu'il est sûr en revanche que les ravages causés par cette guerre sont incommensurables. Une guerre livrée par des techniques scientifiques hautement sophistiquées. Nos regards et la vie tout entière placés sous perfusion



ÉLOGE DE L'AMOUR (2001) Jean-Luc Godard

d'un flot d'impulsions médiatiques, qui visent à capturer notre attention pour mieux forger des habitudes. Et ce qui est vrai du flux d'informations, d'images, de contenus interactifs qui circule en continu sur tout un arsenal technologique miniaturisé, connecté en permanence à trois milliards de cerveaux sur la planète, est vrai aussi pour le cinéma, qu'il soit présenté en salle ou sur les grandes plateformes de diffusion en ligne. Il s'agit toujours de capter et de contrôler le maximum de « globes oculaires » possibles², comme le visait dès la fin des années 1990 Eric Schmidt, deux ans avant d'accéder au poste de PDG de la toute jeune société Google. Mais cette aspiration prophétique ne faisait que prolonger ce que visait déjà en 1928 Edward Bernays (le neveu de Freud), fondateur des *public relations* et de ce que les Américains nomment *spin*, c'est-à-dire la manipulation de l'opinion publique et des habitudes des masses. « Ceux qui manipulent ce mécanisme social imperceptible, disait-il, forment un gouvernement invisible »³. C'est ce qu'il a poursuivi dans *The Engineering of Consent*, ou *comment façonner les consentements* (1955). Depuis, ces techniques de gestion des opinions, des goûts et des habitudes n'ont cessé de se raffiner par le biais du marketing, des sondages, des réseaux sociaux, des médias, mais aussi du cinéma, qui sont de puissantes armes de guerre dans l'offensive menée par le néolibéralisme pour étendre son empire. Elles nous rappellent à chaque seconde que ce qui compte, c'est d'être le plus nombreux possible à aimer, acheter, écouter, penser, regarder la même chose au même moment.

NOTRE REGARD SOUS CONTRÔLE

Dans *Éloge de l'amour* de Jean-Luc Godard, une femme interroge Edgar,

aujourd'hui nu et dépourvu ? Cette mort que traverse le cinéma est avant tout celle de la présence. Et la première échappatoire devant la perte du sentiment de présence aux choses est une connexion compulsive à toujours davantage d'images et d'appareils qui produisent l'absence numérisée et anesthésiante. « Ce n'est pas le monde qui est perdu, c'est nous qui avons perdu le monde », lit-on dans *À nos amis*, le dernier manifeste du Comité invisible. Le monde s'est éteint. Il s'est absenté de nos vies comme du cinéma jusqu'à devenir une réalité lointaine et inaccessible, incompréhensible et confuse, tout juste bonne à nous rappeler notre impuissance. L'impuissance : le fondement même du consentement.

Maintenant que les spectateurs ont été transformés en consommateurs, des milliards sont investis pour continuer de façonner ce consommateur d'images *par* et *pour* ce système qui fabrique de l'impuissance et du consentement. « Washington is the real director of the ship, and Hollywood is only the steward » [...] – Ils disent que le cinéma est l'avant-garde du commerce », entend-on dans *Éloge de l'amour*. Par son influence planétaire, le plus puissant cinéma au monde aura ainsi participé à accomplir la plus vaste et profonde révolution jamais opérée dans l'histoire, la révolution hypercapitaliste, qui a tout asservi à ses propres intérêts : ladite « opinion publique », la façon de concevoir le travail, le temps, les relations humaines, la vie, et ce, jusque dans ses sphères les plus intimes. Il en va de même pour les images que nous fabriquons et regardons. Mais si l'adhésion massive aux productions consensuelles a été possible, c'est que de façon générale « la critique » a accepté de se faire les dealers du cinéma. Dealers



ÉLOGE DE L'AMOUR

eux-mêmes captifs de leurs habitudes de consommation, de leurs guerres de territoire, de leurs hallucinations (théoriques), de leur besoin de vendre pour continuer d'exister. Le drame du spectateur, ainsi maintenu sous narcotique, est qu'il ne voit plus les films que médiatisés par une foule de filtres qui en font des objets lointains, déconnectés de la vie autant que du monde. Ce que sont devenus les spectateurs et le cinéma, la critique n'y est pas étrangère.

Avons-nous conscience combien le cinéma d'« auteur » actuel se conçoit lui aussi pour une grande part, soit en s'appropriant les normes consensuelles et les codes acceptés et répandus, soit en se posant en réaction à ces codes (donc en étant déterminé par ceux-ci) en prenant le contre-pied radical de l'efficacité narrative des productions de masse ? Deux tendances indissociables, qui se sont généralisées au point d'avoir substitué à un cinéma innovant, en mouvement, un cinéma de la pose, hyper-conscient de lui-même. Cinéma Méduse, pétrifié par sa propre image, par son regard (mortel) retourné contre lui. C'est ainsi que la guerre économique a à ce point tout contaminé qu'elle infecte même ce qui prétend s'en détourner. Que faire maintenant que ce pouvoir qui s'applique à étendre partout son emprise a gagné son pari ?

NE PLUS COMPTER

D'abord se réapproprier le temps : notre temps. Celui de la vie, comme celui du cinéma. Pensons aux films de Lav Diaz par exemple, à son plus récent, *From What is Before*⁴, qui, comme plusieurs de ceux qu'il a déjà réalisés, se déploie sur une durée dilatée (ici 5 h 30). Ce que le cinéaste nous propose dans une sorte de pacte tacite avec

nous, spectateur, c'est de fonder une temporalité alternative où le temps *ne compte plus*. Où il retrouve sa suprême importance en nous reconnectant avec l'expérience de son écoulement vécu dans un état d'extrême présence aux êtres et aux lieux. Nous nous trouvons alors très singulièrement et intensément happés par les micro-événements d'une histoire (et de l'Histoire) qui, véritablement, se *déroulent* sur l'écran. Si le temps ne compte plus, c'est qu'il est ici étranger à ces durées rythmées et calculées afin de correspondre à un rapport aux heures, aux jours – devenu avant tout un rapport à l'instant présent – radicalement dénaturé par une exigence d'efficacité et de rentabilité. Or le temps chez Lav Diaz ne peut plus être intégré de quelque façon que ce soit au flux de l'économie actuelle des images. Ainsi libérés, les personnages peuvent *venir vers nous*, littéralement. Dès les premiers plans de *From What is Before*, ils marchent à notre rencontre depuis une zone d'abord soustraite à notre vue – à l'abri de feuillages ou d'une colline à l'horizon. *Venir à notre rencontre*, c'est ce qu'ils continueront de faire tout au long du film : depuis les profondeurs de l'espace, mais aussi de ce temps qui nous incorpore (presque physiquement) en étendant ses ramifications à la fois vers le passé et vers l'avenir. Ce que Lav Diaz se réapproprie ainsi, c'est une expérience intime du monde. Ce qu'il reconquiert, c'est le champ d'une expérience affective et perceptive, là où le cinéma et la vie ne font plus qu'un.

Recréer cette connexion représente aujourd'hui un combat politique majeur tant notre univers chiffré s'est appliqué à dissoudre nos liens avec le monde. Comment réapprendre à vivre, à penser, à créer, à voir en étant délivré de ce qui fait écran : le réel transformé



FROM WHAT IS BEFORE (2014) Lav Diaz

en nombres, en statistiques... partout dans nos vies, comme dans celle du cinéma? Jusque dans ses marges, qui ne gardent plus que le nom depuis qu'elles ont été elles aussi avalées, transformées en zones d'invisibilité supervisée. Et ce n'est pas que le travail des cinéastes qui se trouve contaminé par ce réel chiffré, mais plus profondément encore quelque chose du vivant au cœur même du cinéma. C'est l'ADN du regard qui s'en trouve affecté. Celui des cinéastes comme celui des spectateurs. Si le spectateur n'est plus représenté dans les films contemporains que comme étant soit disparu, soit mort ou apathique, comme le montre Santiago Fillol dans le texte qui suit, ne serait-ce pas parce que c'est, de façon générale, dans le regard même des cinéastes que quelque chose s'est nécrosé, vidé d'un désir de la vie qui, seul, peut enflammer les films et ceux qui les regardent?

Pour revivre: se projeter hors de ce monde congelé et administré. Cesser de croire que nous n'avons pas d'autre choix que de composer avec les règles qu'on nous impose. Car c'est bien cela qui a été fermement ancré dans les consciences: qu'il n'existe aucune alternative hors des impératifs dictés par la raison économique et comptable. Tout comme on veut nous convaincre de l'absence de toute révolte profonde, et réduire ses irrptions à l'irresponsabilité de quelques dangereuses têtes brûlées (tel qu'on s'est appliqué à le faire plus que jamais avec les étudiants québécois, ce printemps). Ce que l'hypercapitalisme a réussi à détruire, c'est la possibilité même de croire à d'autres possibles. Or, c'est cela même qui barre l'horizon qu'il faut dynamiter. Affirmer que le refus de ses mots d'ordre est non seulement une alternative, mais surtout une nécessité vitale. Et que cette alternative est beaucoup plus stimulante, joyeuse, productive de sens et de liens que les principes guerriers auxquels le fondamentalisme économique nous contraint d'obéir. La rupture avec ces règles stérilisantes passe par la réappropriation de tous ces territoires interdits dont on nous dit qu'il n'y a rien à y faire. Des territoires expropriés puis appauvris par la monoculture de masse. Car ce n'est pas que l'équilibre écologique de la planète que le capitalisme a détruit, ce ne sont pas que les richesses naturelles et collectives qu'il a confisquées puis liquidées: c'est aussi celles du possible, de l'imaginaire et du langage, du monde des ombres et du rêve, qui sont sans doute les richesses les plus profondes parce que ce sont les zones les moins perceptibles, les plus intimes qui sont atteintes. Le désastre est aussi et peut-être surtout existentiel.

Comment au cœur d'une telle dévastation une mutation émancipatrice du spectateur peut-elle s'opérer aujourd'hui? Cette mutation ne peut se vivre qu'en la rêvant. Il faut la *projeter* pour la faire exister. C'est ce qu'un cinéaste comme Godard ne cesse de faire dans ses films: ouvrir de nouveaux horizons en libérant les forces faibles émergeant des ruines du monde. Pour sortir de ces perspectives balisées, il ne s'agit pas de lutter *contre* ce qui nous appauvrit et nous contraint. Il faut inverser les perspectives. Inverser ce qui dans les esprits semble irréversible, laisser fuir ce qui a été endigué. Réactiver le sentiment que l'avenir n'est jamais donné, qu'il est sans cesse à

construire. Pour cela, non pas se mobiliser (comme on le dit en langage militant), mais au contraire en appeler à une *démobilisation radicale* face à tout ce qui, précisément, travaille à mobiliser sans relâche notre énergie, notre temps, notre esprit, notre regard. Elle doit concerner en premier lieu les cinéastes et tous ces créateurs dont on fait d'emblée des symboles de liberté, alors qu'ils sont plutôt devenus dans le monde hypercapitaliste le modèle parfait du « capital humain »... à la fois créatifs, corvéables, précaires, souvent prêts à tout pour satisfaire les exigences d'un public fantasmé et d'une critique institutionnalisée. Cette idée de démobilisation n'a de force que parce qu'elle circule et que nous sommes de plus en plus nombreux, partout dans le monde, à croire à un renversement possible de l'avenir.

« Ce n'est pas
que le travail des
cinéastes qui se
trouve contaminé
par ce réel
chiffré, mais plus
profondément
encore quelque
chose du vivant
au cœur même
du cinéma. C'est
l'ADN du regard qui
s'en trouve affecté.
Celui des cinéastes
comme celui
des spectateurs. »

TERRITOIRES EN MUTATION

Là où la grève au sens propre déploie une véritable stratégie d'affrontement dirigée vers ce qui lui est extérieur, la démobilisation, elle, est une façon de « faire grève », de suspendre l'obéissance, mais qui agit de l'intérieur. Elle est une de ces *forces faibles* qui participent de courants souterrains présents sous de multiples formes, et qui, au-delà ou en deçà des soulèvements populaires, travaillent la chair du monde depuis des siècles, se réactivant plus vivement à certains moments de l'histoire, se connectant entre elles par-delà les frontières, l'espace et le temps. C'est cela que Tariq Teguia dans le très beau *Révolution Zendj*⁵ cherche à capter, à l'affût de cette énergie qui voyage par capillarités à travers les mouvements contestataires de l'Histoire pour dessiner une autre géographie, discontinue, indéterminée. Un espace qu'il invente de film en film, étendant toujours plus loin son territoire réel et imaginaire, arpentant d'abord celui de sa ville, Alger, dans *Rome plutôt que vous*, puis celui de l'Algérie et du désert dans *Inland*, pour se projeter jusqu'à Beyrouth et en Irak, et même au-delà de la Méditerranée, à Athènes et Thessalonique, avec *Révolution Zendj*. Mais ce territoire est bien plus vaste encore puisqu'il embrasse aussi celui du passé et de l'avenir. D'un avenir chargé par les échecs des révolutions d'hier autant que par l'espoir. Tourné à la veille du Printemps arabe, *Révolution Zendj* en porte à la fois l'énergie encore latente, prête à exploser, et les signes de ce qui, n'étant jamais définitif, n'appartient en propre à aucune époque. Le film se maintient ainsi dans un état de suspens, alors que les déplacements du personnage que l'on accompagne (ou qui nous accompagne) impriment sans cesse au film un mouvement qui élargit l'horizon par une prolifération de possibles que Teguia explore au sein même du cinéma. Chacun de ses films est avant tout un corps vivant qui bouge, évolue, hésite, repart, porté par un souffle vital, un élan dynamique. Et si dans cet élan, l'appel de l'exil est chaque fois présent, il s'agit moins de fuir (son pays) que de *faire fuir* ce qui enferme, retient, contraint. C'est aussi le cinéma qui fuit ici ce qui pourrait l'enfermer, retenir son mouvement et sa capacité de se réinventer: de demeurer un corps en mutation. À l'instar de ses personnages, c'est tout le cinéma de



RÉVOLUTION ZENDE/ (2013) Tariq Teguia

Teguia qui cherche, arpente, avance, marche toujours plus loin. Chez Lav Diaz, les personnages marchaient vers nous, chez Teguia, ils marchent avec le spectateur. Et ils marchent en sachant quelle force recèle cette action symbolique. « Marcher est une révolution contre les pouvoirs. Pouvoir de la tribu, de l'État, du discours des vérités définitives », entend-on dans une séquence d'une énergie folle à la fin de *Inland*. C'est ainsi que Teguia invente une nouvelle façon d'habiter le monde et le cinéma.

Il faut faire vivre cette idée que le cinéma, et ceux qui l'accompagnent, qui le font exister par les mots, doivent participer à cette mutation. Qu'ils doivent travailler à la démobilisation du regard du spectateur, non pas avec la prétention de « convertir » un public, mais avec le seul désir d'accéder à un espace qui se construit à deux et à plusieurs. Faire en sorte que critiques, spectateurs et films débordent d'eux-mêmes, de leurs territoires assignés. C'est à cette condition que la vie peut être réinsufflée dans ce cinéma qui n'existe pratiquement plus qu'à l'ombre de la puissance d'un modèle standardisé, dans une sorte d'état dépressif, léthargique, de mort clinique sous perfusion. Et ce n'est pas parce que l'on s'applique à dénombrer les « bons films » d'une année que cela détruit l'évidence : qu'il y a des films, mais plus de cinéma, comme le rappelle Godard dans sa lettre filmée adressée à l'Académie du cinéma suisse⁶. Il n'y a plus de cinéma car pour le faire exister, il faut être plusieurs et être *ensemble*. Chercher, explorer, échanger, avancer ensemble. Avec le spectateur.

Le metteur en scène de théâtre Romeo Castellucci, dans le court film de Nicolas Klotz que l'on peut voir sur notre site, parle de l'art et de l'image comme une forme d'appel. C'est un appel producteur d'inattendu dans ce qu'il met en partage par un souffle qui nous traverse et nous soulève. La joie de sentir cet appel devant un film a le pouvoir d'enflammer l'intelligence, de transfigurer notre vision et de faire naître une expérience, des sensations, des émotions absolument neuves, qui ouvrent vers l'impossible. Duras disait : « La poésie et

la révolution, c'est pareil ». La poésie, c'est ce qui n'est jamais donné. C'est ce qui est fait de connexions improbables qui intensifient la circulation entre les mots, les plans, les corps, les idées. De même, les puissances insurrectionnelles, aussi souterraines soient-elles, sont faites de réseaux, de liens d'amitié, de forces microsis-miques qui, en perçant des brèches dans le continuum des consentements, agit sur les assises des sociétés, mais sans appartenir à aucune. Elles naissent et se répandent du simple fait d'être *ensemble*... même dans des villes et sur des continents séparés. De plus en plus de lieux qui échappent aux diktats du commerce et des médias se créent chaque

jour, que ce soit dans des salles clandestines ou sur Internet, qui sont aussi des zones de liberté où se croisent idées, films et spectateurs. Lieux de cinéma rêvés, visionnaires, ils existent pour et par ce spectateur en train de fonder une nouvelle existence commune. Entendre résonner alors les mots de Didier-Georges Gabily : « Soyez si c'est possible, et chacun à votre rythme, à votre force, celui qui fait le geste non reconnaissable, soyez la voix inouïe, le corps non repérable en ces temps de fausse sagesse et de vénale ressemblance. Et pour l'à-venir vous concernant, cette chose si petite, si humble, et d'orgueil lent et long mêlé d'humanité mêlée, devenez, comme vous le pourrez une durée d'exigence. Un seul mouvement, si c'est possible, qui va de chacun à tous, et qui ne s'impatiente pas de la surdité des hommes... »

Il est certainement illusoire d'appeler une démobilisation radicale dans le monde tel qu'il est aujourd'hui. Il est probable aussi que ce qui fabrique le consentement soit toujours plus fort que ce qui le combat. Ce qui est par contre incontestable, c'est que le destin du monde se joue à chaque instant dans la tension entre une tendance à l'obéissance et une tendance à l'insoumission. Tout peut arriver dans cette indécision inquiète. On peut alors rêver que, quelque part, le marcheur mutant des grèves ou des soulèvements populaires croiserait le spectateur mutant, qu'ils se reconnaîtraient et investiraient ensemble un territoire à inventer. Ce marcheur, ce spectateur, c'est vous et moi. Il y a beaucoup à faire, cela ne fait que commencer... ²⁴

1. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Rivages poche, 2008, p. 24
2. Jonathan Crary, *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, Zones, p. 86
3. *Propaganda, comment manipuler l'opinion démocratique*, La découverte, 2007. Dans le chapitre 1 : « Organiser le chaos ». Texte intégral disponible gratuitement en ligne sur le site des éditions Zones : http://www.editions-zones.fr/spip.php?page=lyberplayer&id_article=21 200
4. *Léopard d'or*, Festival de Locarno 2014. Présenté en mars 2015 au centre PHI à Montréal.
5. Présenté au Festival du nouveau cinéma en 2014.
6. *Prix suisse/Remerciements/Mort ou vif* (mars 2015) <https://www.youtube.com/watch?v=BuRQW9xhD4k>

POURQUOI TOUS MORTS ?

par Santiago Fillol



SHOW PEOPLE (1928) King Vidor



SUNSET BOULEVARD (1950) Billy Wilder

Le cinéma lui-même, plus ou moins consciemment, a défini et imaginé ses spectateurs beaucoup mieux que ne l'a fait toute la critique réunie. Du moins jusqu'à l'époque contemporaine. Les cinéastes classiques ont traité les spectateurs comme des étoiles, la modernité a essayé de les réinventer, les questionner, les protéger (nous avons tous encore en mémoire l'image d'Anna Karina pleurant devant la Jeanne de Dreyer)... Depuis quelques années, quelque chose qui ne s'était pas encore rompu de cette image d'un homme parmi les hommes s'imaginant en synchronie avec la projection, s'en est allé au diable...

Dans le dernier film de Leos Carax, l'image idyllique du spectateur dans la salle de projection se teinte de ressentiment, et pourrait servir d'excuse pour remuer un peu l'histoire des représentations (et des sentiments) avec lesquelles le cinéma inventait son spectateur.

Les premières images de *Holy Motors* (2012) montrent dans le prologue une salle de projection peuplée de spectateurs en état végétatif. Nous ne savons pas s'ils dorment ou s'ils sont morts, mais rien de ce qui se passe sur l'écran – que l'on ne voit pas – ne provoque chez eux la moindre réaction. Les sons de la projection résonnent à l'intérieur d'une chambre d'hôtel anodine dans laquelle Leos Carax lui-même se réveille, tel un somnambule émergeant après plusieurs années en dehors du cinéma. Il marche dans la chambre, trouve une fente dans un mur et s'ouvre un passage vers cette salle dans laquelle tout le parterre semble *mort-vivant*. Voilà pour la littéralité pédagogique du prologue du film.

Si nous passions en revue les représentations du spectateur face à « la salle de projection » que chaque époque nous a léguées, nous pourrions

peut-être mieux situer ce malaise. Chaque période du cinéma, chaque type de spectateur associé à celle-ci, a façonné cette expérience dans de nombreux films sur le cinéma et révèle au passage un état de la condition du spectateur et de son Histoire.

I. LE PARADIS. *SHOW PEOPLE*...

Il y eut une époque durant laquelle projection et spectateur vivaient en synchronicité. L'un et l'autre s'imaginaient dans un rapport de réciprocité : ils rivalisaient et se séduisaient. Dans *Show people* (King Vidor, 1928), Marion Davies, actrice provinciale débutante, entrait dans une salle de cinéma pour voir le beau John Gilbert à l'affiche de *Bradelys the Magnificent* (1926) du même King Vidor. Associée aux comédies à petit budget, la jeune fille rêvait de devenir une grande actrice dramatique. « Un jour je jouerai dans des films comme celui-ci », « *real art* », soupirait-elle face aux images sur l'écran, que son compagnon, autre acteur de comédies bon marché, critiquait : « Ne sois pas bête, fais-les rire et tu les rendras heureux ». Évidemment, ils parlaient là du spectateur classique, ils parlaient d'eux-mêmes. King Vidor convertissait ses personnages en spectateurs et leur apprenait à regarder le cinéma, à critiquer son travail, comme lorsque Cervantes faisant lire *Don Quichotte* à Quichotte dans son propre roman, apprenait à ses lecteurs à mieux lire, à lire entre les lignes. À continuer de lire. La projection se dialectisait, était vivante au-dedans et en-dehors de l'écran. Comme la lecture dans le plus grand roman de tous les temps. À la sortie de la projection, Marion Davies se heurtait contre un cinéaste de petite taille qu'elle

ne reconnaissait pas. C'était Charlie Chaplin, qui lui demandait un autographe parce qu'il l'avait vue sur un autre écran titubant dans une de ces comédies bon marché. Tous, avant d'être des cinéastes, étaient des spectateurs. Une autre époque. Une autre déclaration d'intentions.

À la fin de *Sherlock Jr.* (1924), Buster Keaton, le désastreux projectionniste regardait ce qui se passait sur l'écran du cinéma pour savoir comment embrasser la jeune fille qui lui plaisait. Comme Daniel, le petit garçon anachronique de *Mes petites amoureuses* d'Eustache, qui imitait les baisers d'Ava Gardner dans une salle de cinéma. Dans la salle classique, les spectateurs anticipaient les baisers de cinéma, se projetaient sur l'écran, depuis l'écran, et ressortaient dans la rue remplis d'une belle arrogance. C'était le paradis et le cinéma montrait le chemin pour y accéder.

Mais alors, quand cette histoire a-t-elle commencé à se corser ?

II. PURGATOIRE : *SUNSET BOULEVARD*

Dans *Sunset Boulevard* (1950), Norma Desmond (Gloria Swanson) obligeait Joe Gillis (le scénariste au chômage du cinéma parlant, incarné par un William Holden que la star du muet retenait dans son manoir décrépiti) à regarder, dans la fastueuse salle de projection de son salon mausolée, les films de la période du muet dans lesquels elle avait joué le rôle principal, en hommage à un cinéma perdu. Les films de Cecil B. De Mille, que le majordome Von Stroheim projetait pour une spectatrice qui se contemplait dans le miroir d'une autre époque, et pour un spectateur qui constatait l'irréversible désynchronisation du présent avec cette époque, exposaient le déclin d'une expérience qui commençait à ne plus être partagée. Norma Desmond se projetait dans le passé depuis le cimetière archéologique de son salon en s'exclamant : « Je suis toujours grande, ce sont les films qui sont devenus petits... Nous n'avons pas besoin de dialogues, nous avons des visages... ». Fumant en silence, Joe Gillis contemplait pour sa part les ruines d'une époque aux styles et aux modèles cinématographiques révolus, et la projection de ces films qu'une Norma Desmond, solitaire et oubliée, revivait en se remettant en scène avec un sens de la démesure à la limite du comique, plaçant son visage entre les rayons de lumière de ces projections du passé pour affirmer avec véhémence qu'elle retournerait à l'écran. Qu'elle serait de nouveau projetée.

Un demi-siècle avant que Tsai Ming-liang dans *Goodbye, Dragon Inn* (2003), David Lynch dans *Inland Empire* (2006) et Lisandro Alonso dans *Fantasma* (2006) aient repris l'expérience vécue d'une projection qui se fige dans la muséification, les séquences où Norma Desmond incarnait la maîtresse de cérémonie et la protagoniste d'une projection hors du temps marquaient au fer rouge cette expérience qui revivrait dans les œuvres à venir, œuvres à partir desquelles chaque époque érigerait ses propres *Sunset Boulevard*.

À peine deux ans après Wilder, Minnelli réactivait, avec un peu plus d'espoir, ce phénomène dans *The Bad and the Beautiful* (1952). Angoissés face à la commande d'une production de mauvaise série B qui lui imposait de faire un film d'horreur avec des hommes affublés de pitoyables déguisements en peau de panthère, le producteur Jonathan Shields (Kirk Douglas) et le cinéaste Fred Amiel (Barry Sullivan) s'asseyaient dans la salle de projection vide d'un studio de Hollywood et se mettaient à ré-imaginer tout un genre. « Si les spectateurs voient des types déguisés avec ces costumes minables, qu'est-ce qu'ils verront ? Des types déguisés en panthère ! », se disaient-ils, découragés... « Mais qu'est-ce qui effraie vraiment les gens... ? L'obscurité ! ». Le producteur tournait alors une lampe vers un écran vide et les deux commençaient à faire des ombres en se représentant leur futur film : « Supposons que nous ne voyons jamais les hommes-panthères, que nous ne voyons que leur ombre, des yeux qui brillent dans l'obscurité, une petite fille qui crie... ». Et soudain, le film coupait et enchaînait sur une foule de spectateurs enthousiastes qui sortaient de la salle dans laquelle avait été projeté ce film d'hommes-panthères sans hommes-panthères. Minnelli rendait hommage à Jacques Tourneur et Val Lewton, et le cinéma d'alors comptait encore sur le fait d'imaginer son spectateur pour se ré-imaginer lui-même.

Dix ans plus tard, le même Minnelli anéantissait cet espoir préservé dans *Two Weeks in Another Town* (1962). Dans les studios de Cinecittà, Edward G. Robinson et Kirk Douglas en personne, tels des réfugiés ou des survivants d'une autre ère, regardaient à leur tour *The Bad and the Beautiful* : « Nous étions bons dans ce temps-là ! », se disaient-ils, comme s'ils voyaient sur l'écran des images d'une époque révolue. À la sortie de la salle de projection, les deux hommes tombaient sur un producteur à qui importait peu le film qu'ils faisaient, préfigurant ici *Le Mépris* que Godard tournerait un an plus tard dans ce même studio italien aux côtés de Fritz Lang.



LE MÉPRIS (1963) Jean-Luc Godard

Cinecittà converti en cimetière d'éléphants... Minnelli donnait de nouveau corps au sentiment qui résume le mieux le genre «Sunset Boulevard»: un spectateur qui s'est désynchronisé de la projection, une projection qui s'est désynchronisée de son temps. Chez Vidor, le spectateur et la projection étaient deux trains qui voyageaient à la même vitesse, celle du désir. Chez Billy Wilder et chez Minnelli, l'un et l'autre sont l'émanation d'un passé irrécupérable. Le purgatoire atteignait là sa plénitude.

Godard prit le relais en récupérant le cynisme radical que Billy Wilder avait inscrit dans l'Histoire du Cinéma. Dans *Le Mépris* (1963), l'expérience de la projection advient dans une salle d'un Cinecittà déjà totalement désert où Fritz Lang visionne, aux côtés de Jerry (Jack Palance), les *rushes* de *L'Odyssée* qu'il est en train de tourner. Jack Palance assiste aux exposés philosophiques sur la lutte entre les hommes et les dieux, et aux images que Lang a réalisées depuis le *mauvais sang* godardien: une succession de statues d'une autre époque, de Pénélopes nues, qui font bondir le producteur de son siège et hurler, en faisant voler les bobines d'un coup de poing: «Voilà ce que je pense de ce que je vois là», avant de continuer à jeter les bobines sur l'écran blanc, comme un athlète de la Grèce antique, rendant alors explicites le geste de la projection perdue et les prophéties de Godard sur l'avenir du cinéma. Des bobines qui butent contre un écran vide. Quand les lumières se rallument, apparaît, inscrit en bas de cet écran, la célèbre citation de Louis Lumière qui depuis ses origines a, peut-être, conjuré cette expérience vécue: «Le cinéma est une invention sans avenir». C'est ainsi que le plus grand cinéaste du cinéma européen moderne percevait que l'expérience de la projection se perdait dans les ruines du cinéma classique.

III. ENFER OU PURGATOIRE DÉCOURAGÉ ?

Très peu des cinéastes ressentent le besoin, réel et terrible, de faire leur propre *Sunset Boulevard*. Ce genre, qui va de Billy Wilder à Godard, jusqu'aux dernières œuvres de David Lynch (*Mulholland Drive* et *Inland Empire*), se tisse toujours entre ressentiment historique et frustrations face à des questions vitales et financières. Carax, quant à lui, est un revenant un peu désajusté, et son film, un chapitre de plus dans ce genre particulier. Pourtant, le prologue de *Holy Motors* n'est pas une représentation isolée, bien au contraire. Chaque fois que les cinéastes les plus remarquables du cinéma d'auteur contemporain filment une salle de projection (Lynch, Apichatpong, Carax, Lisandro

Alonso, Tsai Ming-liang), ils montrent les spectateurs comme s'ils étaient morts, ou comme des zombies à qui les images ne parviennent pas, qui ne sont plus affectés par elles. Ou ils montrent des salles vides, tels des cimetières, où les projections ne projettent plus rien à personne. C'est un malaise partagé, ou du moins récurrent. Et certainement symptomatique. Et si c'est le cas, cela devrait nous préoccuper, non ? Le fait que les cinéastes les plus importants imaginent leurs spectateurs morts. Au lieu de les faire revivre ou de les réinventer, ils les filment comme s'ils étaient morts, sur un mode plus ou moins allégorique, mélancolique ou «victimiste». Ils les filment comme des êtres sans vie ni désir et acceptent cette situation comme un fait établi. Si les cinéastes eux-mêmes imaginent ainsi tous les spectateurs de leur époque... cela devrait être vraiment inquiétant, non ?

QUE RÉPONDRE À TOUT CELA ?

Dans *La maman et la putain* (1973) de Jean Eustache, Alexandre (Jean-Pierre Léaud), au moment le plus fragile de ses aventures sentimentales, racontait un rêve apocalyptique qu'il avait fait un jour où il s'était endormi en conduisant sur l'autoroute. En se réveillant après avoir heurté les clôtures de sécurité, il avait pensé que tout ce qu'il voyait se passait mille ans plus tôt, ou mille ans plus tard. Des ruines de toutes les civilisations qui s'entassaient les unes sur les autres: «J'ai pensé qu'il n'y en avait plus pour longtemps, qu'il en serait bientôt fini de tout ça... des voitures, des HLM, des cinémas. Peut-être que quelqu'un de très vieux, l'ancêtre, se souviendra encore et racontera aux jeunes qu'il y avait des cinémas, que c'était des images, qui bougeaient, qui parlaient. Et les jeunes ne comprendraient pas.»

Les images du rêve du personnage d'Eustache, comme celles de l'unique journée durant laquelle se déroule *Holy Motors*, ne parlent pas d'une célébration du cinéma, mais plutôt d'une survie post-mortem. C'est une survie assez triste: le spectateur meurt, et le cinéma depuis des décennies continue de corroborer et d'esthétiser son décès...

Dans 2666, le dernier et le plus incroyable des romans de Roberto Bolaño, il y a un passage où des écrivains frustrés parlent d'un des leurs qui n'a jamais publié. Un jeune écrivain que l'on ne peut lire qu'en allant chez lui pour lui demander ses cahiers... Une nuit, ils boivent dans un bar de Mexico, ils boivent beaucoup, et ils sentent un terrible besoin d'aller lire ses écrits. Un besoin vorace. Ils partent vers chez lui, un bidonville dans la banlieue de la grande ville. Les écrivains marchent en grand secret, frappent à la porte d'un taudis et attendent inquiets, comme s'ils allaient chercher de la drogue. Une femme leur ouvre et va réveiller le jeune homme qui, à moitié endormi et indifférent, présente ses cahiers aux lecteurs assoiffés. Ils les reçoivent, pleins d'anxiété, et se mettent à lire sur place. Ils lisent sous l'intempérie. C'est l'image que Bolaño nous donne de ses lecteurs, et avec elle, il les compare à des vampires, des junkies errant dans la nuit à la recherche d'une littérature meilleure, nouvelle et inconnue. Dans cette représentation, comme dans celle que Foster Wallace fait de ses lecteurs dans *Infinite Jest*, ceux-ci sont désespérés, dissociés, dépendants compulsifs, mais plus vivants que tous les vivants. Dans la littérature contemporaine, les écrivains frustrés imaginent des lecteurs compulsifs. Alors qu'au cinéma... 24



HOLY MOTORS (2012) Leos Carax

Traduit du catalan par Miguel Garcia.

L'ÂGE CHIMÉRIQUE DU SPECTATEUR

par Antoine de Baecque

Le spectateur de cinéma doit inventer : des pratiques, des rites, des mots et des lieux. Ce qu'on peut appeler une nouvelle cinéphilie, c'est-à-dire un art de vivre. Au spectateur de fonder ses goûts, ses choix, et leurs partages, sur des pratiques « déviantes », des pratiques marginales, qui réintroduisent sa subjectivité, son mauvais esprit, au sein du médium, le pervertissant de l'intérieur.

Le nouveau spectateur vit au temps d'Internet, la cause est entendue, mais il vit toujours avec le cinéma, cet art « ancien », certes lui-même mutant au fil des révolutions technologiques mais les deux pieds ancrés dans l'histoire du siècle dernier. C'est au croisement de ces deux temporalités que le cinéophile cherche à exister, tel un être traversé par des temps contradictoires, portant ces mémoires inconciliables mais tentant de les rendre uniques.

Seule une subjectivité affirmée, héritée du journal intime du cinéma, tel qu'il peut être aujourd'hui réactivé par les blogs et les chroniques Internet, peut conduire le nouveau spectateur à aller rechercher les films à l'écart, à marauder dans les marges.

L'autre énergie qui anime le nouveau spectateur pourrait paraître contradictoire – elle l'est d'ailleurs, mais ces collisions sont fécondes –, il s'agit d'une volonté de partage. Être à la subjectivité exacerbée, il est aussi un être collectif. Il doit le devenir davantage en volant à Internet l'une de ses ressources, le développement des forums cinéphiles. C'est une belle idée généralement dévoyée, car, trop consumériste ou purement fétichiste, elle produit peu de pensée du cinéma.

L'idée du forum, au contraire, ce devrait être l'élargissement de la bande cinéophile à l'échelle mondiale. Le site australien *sensesofcinema*, par exemple, a construit une communauté au sein de laquelle des internautes américains, européens ou australiens, dialoguent, soit sur les films qu'ils voient à peu près en même temps (les sorties mondiales se sont généralisées), soit sur des films plus rares qui passent en contrebande mais que l'un a vus et fait partager aux autres. Là, une communauté cinéophile se reforme.

Ce partage d'un objet clandestin, où chacun se décrit, se raconte, est l'objet même du nouveau spectateur. C'est aussi la résurrection d'un cosmopolitisme qui rappelle celui de la seconde



INLAND EMPIRE (2006) David Lynch

moitié du XVIII^e siècle dans l'Europe des Lumières, à un moment où la communauté intellectuelle était internationale. Les idées se discutaient à peu près au même moment à Saint-Petersbourg, Vienne, Paris, Londres, Prague, Philadelphie... Cette utopie est l'espace cinéophile d'aujourd'hui.

Nous vivons enfin un moment où, à l'intérieur même des films, il existe une confondante hétérogénéité des images, à la fois stimulante et inquiétante. L'image cinéma est désormais insérée dans les images-écrans. Cela est la marque d'un cinéma mutant, chez des cinéastes comme Lynch, Cronenberg, les grands formalistes asiatiques (Hou Hsiao-hsien, Wong Kar-wai, Tsai Ming-liang, Jia Zhangke) ou chez les cinéastes européens les plus audacieux. Nous sommes entrés dans le temps de l'hybridité des formes : le cinéma, désormais, fabrique des monstres.

Vont-ils s'émanciper et dévorer le cinéma commercialement en lui faisant perdre son rapport à la magie originelle, ou vont-ils au contraire recréer du sacré à l'intérieur des images en venant les hanter, les relancer, tels des spectres du cinéma primitif toujours actifs dans le cinéma d'aujourd'hui ? Il est à ce jour difficile de pencher d'un côté ou de l'autre. De même, le rapport critique à l'œuvre a suivi un

tel processus d'hybridation : dans les nombreux et divers supports qui permettent aujourd'hui de la saisir, d'en prendre connaissance, comme d'en rendre compte, et de nous l'approprier au milieu de multiples formes d'images, d'informations, de contaminations. En tous les cas, nous vivons un moment de mutations délirantes du cinéma, des films comme de leurs spectateurs, un temps d'apprentis sorciers. Nommons cet âge du cinéma et de la cinéphilie, son *moment chimérique*.

Le nouveau spectateur doit être à la hauteur de ce cinéma mutant, il en est le témoin, il en est le penseur, la première – et la seule – garantie que le monstre ainsi engendré demeure un marginal irrécupérable. S'il est lui-même un être du passé *et* du futur, de la subjectivité intime *et* du collectif cosmopolite, nourri de tous les cinémas du monde, de tous les genres, de toutes les marges, l'étoffe dont il est fait ressemble à la matière fondamentalement mêlée du cinéma d'âge chimérique. 24

ENTRETIEN AVEC MARIE-JOSÉ MONDZAIN

propos recueillis par Marie-Claude Loïselle



MARIE-JOSÉ MONDZAIN EST L'UNE DES FIGURES DE LA PHILOSOPHIE ACTUELLE AYANT MENÉ LES RÉFLEXIONS les plus passionnantes concernant la place que tiennent les images dans le monde. S'intéressant au rapport qu'entretient le sujet avec celles-ci, elle fait remonter la généalogie de cette relation d'abord jusqu'à l'époque byzantine, puis au-delà dans *Homo spectator*, jusqu'à la préhistoire où elle situe la naissance du spectateur. Les questions philosophiques et politiques qu'elle soulève sont fondamentales pour comprendre comment se sont construites nos sociétés dominées par le pouvoir des images et leur mise en spectacle industrielle. Cette « iconocratie », qui s'est imposée comme mode de gouvernement, est intimement liée à une « phobocratie » aujourd'hui planétairement répandue : soit le règne de la peur établi au moyen d'une imagerie tyrannique, faisant de nous des spectateurs apeurés du monde. Questions d'une actualité plus évidente encore lorsqu'elles se prolongent pour embrasser la violence d'images comme celles du 11 septembre 2001 (dans *L'image peut-elle tuer ?*) et, plus récemment, celles de Daech et des attentats de janvier dernier à Paris. Dans son dernier ouvrage, *Images (à suivre)*, Marie-José Mondzain écrit que pour elle la philosophie se conçoit comme un art funambule. À la lumière de ce qu'elle *poursuit*, nous ne pouvons en douter...

24 images : Après avoir d'abord beaucoup travaillé sur le monde chrétien, les iconoclastes notamment, comment en êtes-vous venue, avec *Homo spectator*, à remonter jusqu'à la naissance du spectateur, que vous situez il y a 30 000 ans lorsque l'homme a inscrit pour la première fois sur les parois d'une caverne une image de lui hors de lui-même ?

Marie-José Mondzain : Cela s'est fait de façon assez naturelle. J'ai travaillé pendant de nombreuses années

sur la crise de l'iconoclasme byzantin, cherchant à savoir comment s'était constituée une pensée de l'image, ainsi qu'une pratique et une politique de l'image dans le monde occidental chrétien. Il s'agissait alors pour moi de repérer, d'analyser les raisons pour lesquelles les fondements iconiques de la doctrine chrétienne de l'image étaient à l'origine des choix politiques, esthétiques, artistiques du monde occidental depuis plus de deux mille ans. C'était

profondément éclairant, et j'ai découvert dans la pensée protochrétienne des trésors de réflexions sur le visible, l'invisible, le regard, la création, la figuration, s'élaborant peu à peu, puis se mettant en crise, jusqu'à instituer une pensée de l'image qui soit à la fois ouverte à la création et à un usage politique des images dont nous connaissons encore aujourd'hui les effets de la consommation la plus spectaculaire. La pensée du spectacle, dans son rapport au pouvoir, est un héritage chrétien, et c'est ce que je voulais communiquer et faire comprendre.

Mais puisque les pratiques de l'image sont aussi planétairement répandues et puisqu'on les retrouve dans toutes les cultures, qu'elles soient monothéistes ou non voire animistes, après avoir repéré la spécificité de la pensée chrétienne, j'ai voulu envisager, d'un point de vue anthropologique beaucoup plus large, quel rapport l'idée même d'humanité entretenait avec les images. Parmi les êtres vivants, les humains espèce pensante et parlante m'est apparue comme espèce imageante. La question était donc la suivante : quelle place avaient les images dans l'histoire de cette humanité-là, de cette humanisation. La première évidence consiste à reconnaître que les animaux ne font pas d'images alors que nous leur reconnaissons la capacité d'émettre des signes valant pour un « langage ». Ils font peut-être des rêves, mais ils ne les figurent pas. Les gestes de figuration, de production, m'intéressant, deux directions s'offraient à moi : l'une qu'on appelle phylogénétique et l'autre ontogénétique. La phylogénèse considère l'humanité dans sa spécificité constituée et constituante du fait de ses capacités de production, de création et de fabrication de signes intersubjectifs parmi lesquels se trouvent les images. Du point de vue ontogénétique, il s'agit de se demander comment le petit humain, dès sa naissance, entretient avec le monde extérieur un rapport qui passe ou non par des opérations imageantes puis symboliques. Donc, d'un côté la paléontologie, de l'autre plutôt la pédiatrie et la psychologie de l'enfant et la pédopsychiatrie. On observe l'évolution harmonieuse ou douloureuse de l'enfant depuis l'état naissant, et parfois même durant la vie intra-utérine. Cet « infans » est-il un sujet imageant ? La psychanalyse, depuis maintenant plus d'un siècle, s'est saisie de la question de l'image dans son rapport aux étapes de la subjectivation. Quel rapport ont les sujets parlants avec les images, mais aussi les sujets non parlants ou non voyants avec celles-ci, et ce, dès la naissance. La tentation est grande de faire un rapprochement entre phylogénèse et ontogénèse et de considérer l'enfant qui vient de naître comme le modèle archaïque d'une enfance de l'humanité elle-même. Je n'adopterai pas cette hypothèse très idéologique, toujours suspecte d'être

« S'il y a des adversaires féroces du monde occidental chrétien, c'est bien Daech et un certain monde islamique radical [...] Or, ils sont prêts à tout congédier à tout détruire, sauf les images, fussent-elles celles de la destruction. »

habitée par le fantasme des origines. Ce qui m'a intéressée, c'est de considérer au contraire la maturité constituante des images produites il y a trente mille ans, puisque ce sont les plus anciennes connues et reconnues jusqu'à ce jour. En face de cette production, j'ai considéré tout autrement le rapport des petits enfants aux opérations imageantes puisqu'il s'agissait d'y repérer les indices d'une maturation et d'une aptitude développée ou entravée aux opérations symboliques. La relation à l'image est inséparable de toute observation clinique qui prend en charge une souffrance psychique chez l'enfant.

Dans *L'image peut-elle tuer?*, vous écrivez que le propre de ce que vous appelez la « révolution chrétienne » a été, pour l'Église, de s'approprier pour la première fois le pouvoir de l'image afin d'étendre sa domination.

La « révolution » chrétienne vient se placer très tard dans l'histoire de l'humanité. On a fait des images bien longtemps avant que les chrétiens s'en emparent. Ce qui m'a frappée, c'est qu'aujourd'hui le rapport entre la production considérable de ce que l'on appelle les images et la puissance du spectacle avec l'extension planétaire de modalités d'exercice du pouvoir, fait l'objet d'un nouage inséparable. Je pense que la pensée chrétienne a été la première à théoriser la question. Le christianisme aurait pu continuer à « gérer » la relation aux images comme l'ont fait avant lui les Romains et les Grecs, sans se préoccuper plus que ça du rapport entre les opérations politiques et les opérations artistiques. Seule la philosophie a pu s'inquiéter des illusions du monde sensible et de l'irréalité des images. Mais ce soupçon n'a aucunement porté atteinte à la production des peintures, des décors, des monuments et de la statuaire. Il faut attendre le christianisme pour que l'image impose sa souveraineté et cela, sur la base d'une crise politique et philosophique.

Vous avez bien montré que ce qu'a fait naître le monde chrétien s'est perpétué jusque dans les images spectaculaires actuelles, qui imposent une soumission du regard de l'ordre de la croyance. D'une croyance religieuse.

Oui, et cette domination s'est imposée au niveau planétaire. S'il y a des adversaires féroces du monde occidental chrétien, c'est bien Daech et un certain monde islamique radical, des fondamentalistes islamisants plus ou moins fanatiques dont on pourrait penser qu'ils allaient congédier tout ce qui vient culturellement de l'Occident. Or, ils sont prêts à tout congédier à tout détruire, sauf les images, fussent-elles celles de la destruction. Ils sont absolument acquis, conquis et même pratiquants de plus en plus experts de la mise en spectacle de leurs actes, de leur pouvoir, de leurs violences et de leur désir de suprématie. On voudrait régner avec les images. C'est pourquoi l'analyse des différents régimes imageants est absolument nécessaire.

Vous avez écrit que le 11 septembre 2001 a marqué la fin de la domination de «l'empire occidental du visible» dans la mesure où les attentats de New York ont révélé que d'autres pouvaient s'approprier cette arme. Or, lorsque Daech aujourd'hui s'empare de procédés spectaculaires qui empruntent aux codes hollywoodiens¹, est-ce qu'il met fin à la domination occidentale de l'image ou participe-t-il plutôt, et de façon presque paradoxale, à l'étendre davantage?

Daech l'a totalement adoptée, et surtout, il s'adresse à ses adversaires dans le langage de ses adversaires. Ses représentants sont tout à fait capables de tenir un double langage en cherchant, d'une part, à convaincre leurs adeptes ou leurs disciples que la fidélité aux injonctions coraniques commande une rigueur sans appel, dans un radicalisme littéral qui les amène à dénoncer tout usage de l'image concernant leur propre culture (comme cela a été le cas avec les caricatures), et en même temps de se battre, sur le terrain de leur guerre et de leur ambition politique, dans le lexique de leur adversaire: celui de la dictature audiovisuelle. J'ai beaucoup regardé les images fabriquées par Daech, qui vont de la vidéo brutale, élémentaire, filmée avec des téléphones portables par des mains maladroites, jusqu'à des objets parfaitement savants et mis en scène. Ils connaissent très bien la «cuisine», et ils sont très soucieux de la diffusion de ces images et de l'effet tout à fait terrifiant qu'elles peuvent avoir. Et cette terreur est vraiment leur arme majeure. Faire régner la terreur, c'est régner tout court. Je dirais que la pensée ecclésiale, selon laquelle on ne peut pas gouverner sans images, est aujourd'hui planétaire. Ne pas oublier non plus que le règne de la terreur ne fait que légitimer le règne policier de la sécurité. Les «phobocrates» sont partout.

Le rapport à ces images spectaculaires demeure un rapport primaire. Il est finalement le même que celui qu'on peut avoir face à toutes ces images qui cherchent à nous rendre totalement captifs produites par Hollywood (et leurs clones). Vous avez souligné aussi comment l'industrie du spectacle a peu à peu anéanti les ressources du spectateur dans sa lecture des images...

La critique que j'ai faite des pratiques audiovisuelles, télévisuelles, médiatiques et toutes les techniques de communication, m'a amenée à constater un appauvrissement considérable des ressources et créations visuelles. J'ai repéré des signes d'anéantissement du regard que nous portons sur les images dans leur production même. Cela concerne notamment la relation au temps, la pratique des flux, le caractère non respiré, apnéique, du monde des images. Votre revue s'appelle *24 images*, elle porte déjà l'indice du temps. Qui s'intéresse aux images s'engage dans une méditation et une action sur le temps. Les industries audiovisuelles sont

de véritables stratégies de bombardement visuel qui sont régies par l'accélération ininterrompue des flux.

Des stratégies de soumission à l'image...

Oui, il s'agit de prendre le pouvoir en portant atteinte à la respiration temporelle des regards. Il n'y a plus de rythme et les images sont marquées du sceau de l'immédiateté, de la complétude, de l'absence totale de hors champ dans une accélération généralisée. On peut les analyser avec beaucoup de précision pour montrer que les flux télévisuels et les industries de la communication suivent des procédures quasiment militaires: celles du bombardement. C'est un naufrage du regard, comme me le disaient des enfants avec

«On peut les analyser avec beaucoup de précision pour montrer que les flux télévisuels et les industries de la communication suivent des procédures quasiment militaires: celles du bombardement. C'est un naufrage du regard...»

lesquels j'ai travaillé après le tsunami au Japon. «On est noyé par les images de l'inondation», me disaient-ils. Ce naufrage du regard est ce contre quoi nous devons nous battre en soutenant au maximum les pratiques créatrices, émancipatrices, qui mettent le regard dans des situations dignes du sujet spectateur. Ce qui était mon souci lorsque j'écrivais *Homo spectator*, c'était le fait de reconnaître que sans images, il n'y a plus de subjectivation, mais de considérer qu'on engage la liberté et la dignité du spectateur lorsque les images deviennent les instruments balistiques du «tout voir» et du «tout montrer».

Il y a tout un travail critique dans *Homo spectator* où, partant des grottes Chauvet, je trace un chemin par lequel je m'interroge sur les rapports qu'il y a entre images et parole, pour aboutir à la question du pouvoir et de l'autorité. Cela pour essayer de transmettre une conviction: que les images qui parlent à notre place prennent le pouvoir au lieu de nous le donner. Il y a donc une dictature du visuel, et le cri d'alarme que je lance consiste à plaider pour un monde d'images qui conduit plutôt le sujet vers la parole, le regard vers la distinction, le corps vers la respiration, et la communauté des spectateurs vers le lien. Le lien fraternel ou, à tout le moins, le lien social. J'ai coordonné un livre qui s'appelle *Voir ensemble*, et c'était le but de cette entreprise, de saisir de quelle façon des créateurs d'images assument la charge de créer de la communauté. Voir ensemble, c'est aussi penser ensemble, vivre ensemble, et cela devient donc la condition pour parler ensemble au-delà des conflits et des liens.

L'industrie du spectacle, qui cherche à opérer un rapport de fusion toujours plus grand entre l'image et celui qui la regarde, n'efface-t-elle pas du coup tout lien entre les spectateurs eux-mêmes? Ne trouve-t-on pas une adéquation entre cette négation du principe émancipateur de la séparation, qui a fait naître le spectateur, et le désir d'unité presque fusionnelle dont on voit le retour de plus en plus marqué dans nos sociétés, où la figure de ce qui est autre, étranger, est présentée comme une menace à cette unité?

Oui, bien sûr. Le rapport fusionnel à l'image est clairement totalitaire. Beaucoup de gens s'imaginent que la chute du communisme peut être considérée comme la fin des États totalitaires. Il n'en est rien. C'est la fin effectivement d'une certaine construction du totalitarisme, mais s'imaginer que, face à ça, nous pouvons nous vanter de vivre dans des démocraties est complètement faux. Nous sommes de plus en plus pris dans les réseaux de contraintes d'un nouveau totalitarisme, au sein duquel les appels à la résistance sont non seulement présents, efficaces, mais exigent aussi qu'on pense autrement l'opposition au Tout. Une opposition au totalitarisme visuel et au tout dictatorial. Il nous faut plaider pour le multiple, la multiplicité contre l'unité et la totalité,

mais aussi pour le plus petit face à la fascination pour le gigantisme. Il y a aujourd'hui une véritable addiction à l'amplitude, à la grandeur, à la massification. D'ailleurs, un des mots les plus courants chez les jeunes pour dire le plaisir pris où qu'il soit est : « c'est géant ». Croire que plus c'est grand, plus c'est fort, mieux c'est. Une addiction au maximum qui, comme toute addiction, n'en a jamais assez. Un multiplexe, c'est mieux qu'une petite salle de cinéma. Et on n'y mange plus ces petits bâtons glacés qu'on appelait des esquimaux, mais il faut un kilo de pop-corn servi dans des seaux. Il faut remplir et nos corps deviennent tonneau des danaïdes. Il y a une espèce d'incontinence à l'égard de ce qui est géant, grand, surabondant, colossal, qui fait partie des paradigmes du néolibéralisme. Tout ce qui est quantitativement énorme a supplanté ce qui est simplement qualitatif. C'est pourquoi on consomme trop, on voit trop, on jette trop. Tout est excessif. Il y a une perte totale de la véritable énergie de l'excès, celle dont Marcel Mauss ou Georges Bataille témoignent et qu'ils défendent au nom d'une tout autre économie, celle du don et de la dépense. La politique de l'excès se fait dans l'infime. Dans le retrait, la réduction et l'infime. Il nous faut penser politiquement la résistance au totalitarisme et l'efficacité de la résistance dans la multiplicité des forces infimes contre l'unité du colossal.

Vous avez écrit que le fascisme aujourd'hui n'opère plus en répandant la mort par des moyens industriels, mais en s'insinuant dans la paix des foyers pour y faire régner une esthétique du profit et du bien-être. Mais est-ce que le néofascisme n'opère pas plutôt à nouveau par la peur ? Nous sommes de plus en plus, presque d'année en année, dans un monde dominé et contrôlé par la peur. Et les images, le cinéma participent de cela...

Oui, bien sûr.

Alors, qu'est-ce qui distingue le fascisme d'aujourd'hui de celui des années 1930, qui s'est aussi construit sur une diffusion de la peur ?

Je pense que ce qu'ont été le nazisme et le fascisme a quand même été très construit idéologiquement, au moyen d'une théorie économique appuyée sur les thèses du racisme. On était devant des constructions idéologiques effrayantes et criminelles. Ce qui me frappe dans la situation actuelle, c'est précisément l'absence totale de construction idéologique. On est dans une sorte de dissémination dans l'amorphe des énergies pulsionnelles. C'est vrai que le fascisme s'est aussi servi du champ pulsionnel, l'a instrumentalisé, mais en usant d'endoctrinement cherchant la conviction aveugle. Je ne vois personne aujourd'hui parmi les adversaires de la pensée et de la liberté qui élabore véritablement une doctrine. Nous avons eu en France il y a peu de temps un petit événement

« Il y a une espèce d'incontinence à l'égard de ce qui est géant, grand, surabondant, colossal, qui fait partie des paradigmes du néolibéralisme. Tout ce qui est quantitativement énorme a supplanté ce qui est simplement qualitatif. »

médiatique très médiocre autour du livre d'un journaliste, Eric Zemmour, qui a fabriqué un objet censé rassembler tous les thèmes traditionnels de la droite : la xénophobie, l'homophobie, l'islamophobie, etc. Tout le monde a pensé qu'on avait là un théoricien de la situation française !, alors qu'il s'agit d'un ramassis de formules glanées et recomposées avec un petit talent journalistique. Sous le masque de la critique il s'agit de la défense d'un nationalisme néolibéral caressant les riches et pauvres dans le sens du poil en leur faisant croire qu'ils ont le même pelage. Il joue le rôle du consolateur-serviteur. Pour moi, ce sont des élaborations de circonstance, qui relèvent d'opportunismes stratégiques, empruntant des thèmes qui sont par ailleurs très répandus sur des scènes de théâtre, dans des lieux de divertissement, de spectacle, les plateaux de télévision, etc. On est devant une sorte de néopopulisme : je dis enfin tout haut ce que tout

le monde pensait tout bas. Ce néofascisme « décomplexé » est insidieux parce qu'il vient pénétrer la vie quotidienne sans avoir à construire quoi que ce soit de nouveau. Il ravage les rapports de voisinage, de promiscuité, de communication, le rapport médecin-malade, le rapport professeur-élève, le rapport police-citoyen, etc. Tous ces rapports se laissent contaminer insidieusement pour glorifier finalement le profit individuel et le communautarisme de classe.

On nous offre de temps en temps un moment de carnaval démocratique, une séquence de « comme si », comme cela a été le cas en janvier dans la manifestation « Je suis Charlie ». Une bouffée de quelques heures de solidarité organisée et télévisée. Et dans les semaines qui suivent une remontée massive de la censure et des projets de lois liberticides après que quatre millions de personnes se sont retrouvées dans la rue pour défendre les libertés. C'était la mise en spectacle d'un consensus nullement habité par une conscience réelle et active de la liberté d'expression et de création. C'était de la jubilation grégaire sous le signe du deuil, et non sous le signe de la liberté. Je dirais même que la liberté est beaucoup plus entamée depuis deux mois. Les attentats ont donc réussi leur coup.

Avec en plus un renforcement de l'obsession sécuritaire.

Oui, les curateurs demandent à s'assurer de la sécurité des spectateurs, tout le monde a peur... On est monté d'un degré dans la peur, et pas du tout dans la solidarité collective ou la liberté. C'est ça que j'appelle le néofascisme insidieux. On se paye de mots, et on se paye aussi de manifs.

Vous vous demandiez il y a dix ans quel est ce spectateur en train de se transformer par les technologies, l'industrie, la finance, mais on peut se demander aujourd'hui quel est ce spectateur en train d'être transformé par cette peur-là.

C'est un trouillard, qui a peur de son voisin de palier.

Cette peur transforme aussi son regard de spectateur. Vous parliez dans *Homo spectator* du courage de l'art qui s'est perdu. Or le courage de l'art et le courage du spectateur vont de pair. La question est de savoir comment reconstruire le regard et la place du spectateur, ce qui engage aussi la critique. On constate le même manque de courage du côté de ceux qui parlent des films et des images. Tout le monde se retrouve pris dans cette peur-là qui nous aveugle.

Mais bien sûr. À l'Observatoire des libertés de création de la Ligue des droits de l'homme, une artiste, Sylvie Blocher, a proposé une affiche intitulée : *Pour la sécurité, supprimons les spectateurs*. Je me suis penchée sur cette question de la phobocratie, c'est-à-dire le gouvernement par la peur. Ceux qui nous gouvernent ont peur et se délivrent de leur peur en faisant régner une politique sécuritaire. Et pour pouvoir faire régner une politique sécuritaire, il faut favoriser le règne de la terreur. Donc, rien ne sert autant une politique sécuritaire qu'un terroriste. C'est une machine qui se nourrit elle-même. Le terrorisme est d'autant plus efficace qu'il est aspiré, je pourrais dire, par une politique sécuritaire, qui est elle-même inspirée par la peur de ceux qui ont le pouvoir, de le perdre. Il leur faut donc maintenir le système néolibéral au maximum de sa force et de sa dictature, de son amplitude et de son poids. Les gens ont peur de la démocratie. Jacques Rancière a écrit ce livre sur la haine de la démocratie. Pour ma part, j'appelle plutôt ça la phobocratie : la terreur de voir les forces populaires, égalitaires, émancipatrices se faire jour et opérer dans le réel. Cela terrifie le grand capital.

Cela rejoint la question de la solitude du spectateur. Dans ce type de rassemblements jouant la carte d'un « tous unis » de façade, il y a encore là une volonté de fusion qui ne fait pourtant qu'accentuer la séparation, l'isolement de chacun.

La distinction radicale que fait Hannah Arendt entre isolement et solitude dans le recueil de conférences intitulé « Juger », est très belle. La solitude est un fait : nous sommes profondément seuls. La société se fait depuis le séparé dans la création et le nouage des liens entre des solitudes. Mais

l'isolement, c'est l'impossibilité de ce lien, c'est ce qui fait que celui qui est seul ne peut sortir de l'isolement que par le communautarisme, le familialisme, le rassemblement fusionnel. Donc, plus il y a de forces d'isolement dans une société, plus le communautarisme va proposer des liens artificiels pour en sortir. Les dictatures règnent sur la masse uniformisée des isolements. L'émancipation prend sa source dans l'énergie solitaire de ceux qui s'unissent dans la lutte.

Dans votre plus récent livre, *Images (à suivre)*, il y a une expression très belle qui m'a frappée : vous parlez de l'image comme d'une « vivante fugitive ».

« Le spectateur n'étant pas retenu par l'image et ne pouvant pas retenir l'image, il y a une circulation ininterrompue du mouvement. Celui-ci reste d'autant plus libre et mobile que l'image elle-même ne le capture pas... »

Pour moi c'est très important. Ce que j'appelle vraiment une image ne se laisse jamais saisir, arrêter, capturer dans sa présence ni dans son sens. Elle apparaît et elle disparaît. S'il n'y a pas une pulsation entre apparition et disparition, ce qui reste, ce sont les images captives, celles qui sont prises dans les rets d'un discours, comme dans la propagande ou la publicité, et dans l'absence de hors champ. Les opérations imageantes sont des opérations qui sont en continu déplacement, et qui convoquent à leur tour le déplacement du sujet. Le spectateur n'étant pas retenu par l'image et ne pouvant pas retenir l'image, il y a une circulation ininterrompue du mouvement. Celui-ci reste d'autant plus libre et mobile que l'image elle-même ne le capture pas, ne le fascine pas. Pour qu'elle ne le fascine pas, il faut aussi qu'elle ne le retienne pas, et que le spectateur ne puisse pas non plus la retenir. C'est pour ça que mon dernier livre porte sur la poursuite. La question du mouvement du côté du spectateur est une exigence radicale à l'égard de ce qu'on lui montre. Un créateur d'images est en charge du mouvement du spectateur. Il faut qu'il renonce à capturer. Il peut captiver, séduire mais jamais capturer.

On en revient au point de départ, c'est-à-dire cet écart créé entre une image et soi qui a donné naissance au spectateur. Dans la poursuite, cet écart n'est jamais comblé. Or, à partir du moment où celui-ci est aboli, où il y a fusion, capture, on peut dire qu'il n'y a plus de spectateur.

Et il y n'y a plus de mouvement non plus. Le maintien de l'écart, c'est le maintien de la course. C'est le paradoxe élatique, si on pense à Achille et la tortue, à la flèche et la cible. Le régime élatique de la pensée est un moment capital dans la pensée des images. C'est le paradoxe d'un écart infini, qu'on ne peut jamais combler. Donc, le spectateur ne sera lui non plus jamais comblé par une image qui n'est pas là pour le combler mais pour le relancer dans son désir de voir. C'est ainsi que je perçois les choses dans la course infinie du désir de voir et de l'inassouvissement infini de ce désir même. 24

1. Voir le texte p. 32, « Le devenir lycanthrope du spectateur ».

ROMEO CASTELLUCCI

LE CERVEAU-COULEUR



THE FOUR SEASONS RESTAURANT (2012)

Les frontières entre les arts ont créé des modes de vision et d'écoute différents. Nous ne sommes pas seulement un regard, mais aussi une écoute. Bien sûr, le cinéma. Le cinéma, encore et toujours. En réalisant actuellement un triptyque vidéo consacré à Romeo Castellucci, je découvre à quel point le cinéma habite l'œuvre de ce très grand artiste italien. Pas le cinéma en tant qu'images, le cinéma comme *système nerveux*.

Comment définir le travail de Romeo avec des mots d'hier ? Théâtre ? Performance ? Art contemporain ? Tout cela à la fois, et en même temps tout autre chose. Autre chose qui se passe dans votre cerveau, qui pense en même temps que vous et contre vous. Romeo est un *Alien*. Un *Alien* logé en vous, qui prend possession de vos nerfs au fur et à mesure que vous entrez dans son travail. Peintre du Quattrocento, primitif électronique, ses œuvres à la violence orageuse pourraient être une série de fragments filmés, prélevés dans un rêve d'Agamben.

Et si ses œuvres font le tour du monde depuis vingt ans, elles restent malgré tout *confidentielles*, ne perdant jamais, malgré l'exposition publique, leur puissance secrète. Certaines réveillent des scandales profonds endormis depuis des éternités. Scandales religieux, esthétiques, politiques. Explosant la linéarité du temps, pour se connecter à notre *cerveau-couleur*, nous projetant dans plusieurs temps à la fois. L'intensité de ses questionnements esthétiques fait penser à l'intensité politique de Pasolini.

Ce qui fait la force des artistes comme Castellucci, Godard, Antonioni, c'est qu'ils nous permettent de voir autrement qu'avec nos seuls yeux. De voir directement, comme disait Deleuze au sujet d'Antonioni, *la lassitude, le passé et le cerveau-couleur avec toutes ses potentialités futures mais les deux composant un seul et même monde, le nôtre, ses espoirs, ses désespoirs*.

Pour certains, invoquer la figure de Deleuze pour parler du cinéma aujourd'hui, est *has been*. Mais il faut bien avouer, n'en déplaise à ceux qui s'entêtent à l'enterrer : Deleuze est sans aucun doute, avec Serge Daney, le dernier philosophe à avoir ouvert un très vaste horizon critique pour le cinéma. Horizon auquel appartient Castellucci, même s'il n'est pas immédiatement un cinéaste. Car si Romeo ne fait pas *physiquement* des films, son travail agit pourtant en nous comme les films. Un film dématérialisé par le montage et la présence, non pas des acteurs, mais des spectateurs, comme il le dit dans *Momies et Mutants* que j'ai réalisé pour ce numéro, et dont les extraits qui suivent sont tirés. (Ce court métrage est présenté sur le site de *24 images*.)

Lors d'un tout récent passage à Paris, nous nous sommes vus pour discuter du spectateur et de ses/nos mutations. Je l'ai filmé avec une petite caméra BlackMagic et un micro sur la caméra. Au départ, ses paroles devaient être retranscrites dans ce numéro de *24 images*. Mais devant la tendresse amicale, la beauté de son accent italien, l'évidence de son regard, force était de constater que beaucoup de choses passent autant par l'image que par le son. Impossible à restituer juste avec des mots écrits. — **Nicolas Klotz**

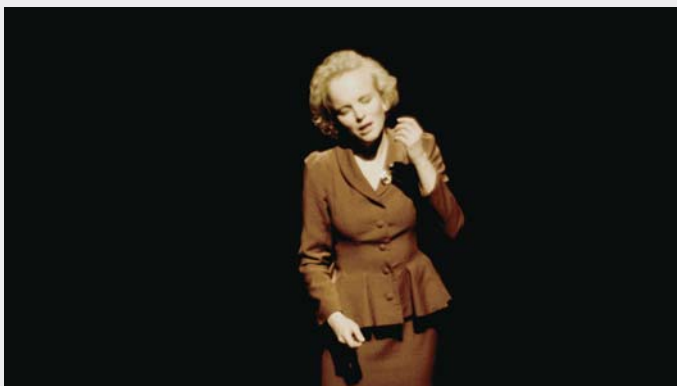




«Une image, c'est quelque chose qui nous appelle. Même dans la solitude face à un livre, même en lisant, il s'agit de formes d'appel. Chaque forme esthétique, chaque esthétique produit un spectateur. On ne peut pas dire ça face à la nature par exemple. On n'est pas spectateur dans la nature. Dans nos villes, on est des spectateurs. Dans nos maisons, on est toujours des spectateurs. On est entouré par le spectacle. Des choses à lire, des choses à voir, des choses à écouter, en continu. La condition de spectateur est devenue en cette époque une condition existentielle et politique. C'est LA condition.»



GO DOWN, MOSES (2014)



Castellucci et *SCHWANENGESANG D744* (2014)

Extraits de *MOMIES ET MUTANTS* de Nicolas Klotz, présenté sur notre site.

« Être spectateur, ça veut dire être passif, recevoir des choses que quelqu'un d'autre a calculées, je dirais contre toi. Je pense que l'art, c'est une façon de se réveiller dans cette condition. Pas de la changer, de se réveiller dans cette condition-là, d'avoir un regard extérieur sur notre corps plongé dans cette dimension. C'est une façon d'être regardé. Une fois qu'on est regardé par le spectacle, par un film ou par un tableau, on est dans une autre attitude. On est nous-même révélé. On découvre la puissance de l'acte de regarder, qui est en apparence la plus simple, mécanique. Mais c'est compliqué, regarder. Je veux dire regarder de façon profonde et tridimensionnelle, complexe. »

« Je crois que de plus en plus le spectateur est narcotisé. C'est pour ça que je pense que le théâtre appartient au futur. On a besoin d'un contact, je dirais « charnel », avec le regard. »

– ROMEO CASTELLUCCI

LE SENS DE LA RUE

(SUR UN PASSAGE DE ROBERTO BOLAÑO)

par Luc Chessel



«El grito» du photographe Nicolas Bohler

La nouvelle a pour titre «Dentiste», dans le recueil *Des putains meurtrières*. Le narrateur retrouve un vieil ami, spécialiste en soins dentaires à Irapuato, une ville du centre du Mexique. Dans la nuit, cet ami lui raconte sa rencontre avec le peintre Cavernas qu'il admire, rencontre qui finit très mal. Voici ce qui suit, dans la traduction de Robert Amutio :

«Quand je voulais arguer que son *affaire* avec Cavernas appartenait à l'histoire particulière et non à l'histoire de l'art et que donc il pouvait user de cette histoire pour la critique des êtres humains mais pas pour la critique des artistes et encore moins pour la critique de l'art, mon ami poussa de hauts cris.

L'art, dit-il, fait partie de l'histoire particulière bien avant de faire partie de l'histoire de l'art proprement dite. L'art, dit-il, *est* l'histoire particulière. C'est l'unique histoire possible. C'est l'histoire particulière et, en même temps, la matrice de l'histoire particulière. Et qu'est-ce que c'est la matrice de l'histoire particulière? dis-je. Sur le coup je pensai qu'il allait me répondre: l'art. Et je pensai aussi, et ce fut une pensée agréable, que nous étions déjà souls et qu'il était temps de rentrer à la maison. Mais mon ami dit: la matrice de l'histoire particulière est l'histoire secrète. [...]

Et tu dois te demander ce que c'est que l'histoire secrète? dit mon ami. Eh bien l'histoire secrète, c'est celle que nous ne connaissons jamais, celle que nous vivons jour après jour, en pensant que nous vivons, en pensant que nous avons le contrôle sur tout, en pensant que ce qu'on nous cache n'a pas d'importance. Mais tout a de l'importance, mon vieux! Ce qui se passe c'est qu'on ne s'en rend pas compte. On croit que l'art marche sur ce trottoir et que la vie, notre vie, marche sur cet autre trottoir, et on ne se rend pas compte que c'est un mensonge.

Qu'est-ce qu'il y a entre un trottoir et un autre trottoir? me demanda-t-il.»

*

In the street est un court film tourné au milieu des années 1940 dans les rues d'un quartier de New York par les photographes Helen Levitt, Janice Loeb, et l'écrivain et critique de cinéma James Agee. Manny Farber, critique de cinéma américain, écrit à son propos :

«Tous les réalisateurs hollywoodiens tendance Hitchcock devraient étudier ce film s'ils veulent savoir à quoi ressemblent des gens vraiment furtifs, à l'air bizarre, au comportement étrange, bref des gens vraiment effrayants. Même les gamins, dont les simagrées font ressembler le groupe de leurs aînés à une tribu de zombies pétrifiés, se comportent vaguement comme des espions des bas-fonds. Énigmatique et méfiant, un petit garçon regarde la gamine noire se déformer les traits contre la vitre; un gosse plus âgé, à l'air futé, abat plusieurs fois son sac de farine contre le dos d'une princesse adolescente – la Mary Pickford du quartier – en surveillant avec attention les réactions de la donzelle pour voir si elle en tire la moindre satisfaction érotique. C'est cette concentration-même qui rend une partie du film tellement brillante: ces gamins doivent tout passer au peigne fin, et lorsque le caméraman (James Agee) révèle sa présence, l'espace situé devant la caméra se remplit de tous les gamins du voisinage qui examinent la caméra maintenant à nu comme un Œil énorme.»

*

En avril 2015, l'historien de l'art Georges Didi-Hubermann et le critique de cinéma Olivier Séguret donnent un entretien commun au journal français *Les Inrockuptibles*, à propos de leurs récents livres respectifs sur les films de Jean-Luc Godard. La rencontre donne lieu à cet échange :

« Georges Didi-Hubermann : Ce livre s'inscrit dans une série qui passe par Brecht, Goya, Benjamin, Farocki, Warburg et dans laquelle Godard avait sa place. Cette série s'intitule *L'Œil de l'histoire*. Et sur cette question, qui est de savoir comment on peut faire de l'histoire avec des images, Godard est un auteur majeur, tout simplement. Il l'a revendiqué et il l'a fait.

Question : Au début de son livre, Olivier Séguret raconte qu'il a lu une interview de Michel Drucker où il disait que sa vie ressemblait à un film de Lelouch. Du coup, il s'est dit que sa vie ressemblait à un Godard. Et vous, Georges Didi-Hubermann, à l'œuvre de quel cinéaste ressemble votre vie ?

Georges Didi-Hubermann : (*rires*) Ça dépend des moments, non ? Parfois, on ne va pas bien, on roule en voiture, on se sent complètement parano et on a l'impression d'être dans un Hitchcock. Mais ça passe...

Question : Et vous, Olivier, votre vie ressemble toujours à un film de Godard ?

Olivier Séguret : Le livre commence sur ce sentiment, mais pour dégager autre chose : le cinéma de Godard ressemble à la vie. La diffraction des sons, des images, ce désordre à la fois chaotique et orchestré, est ce qu'il y a de plus proche de la forme réelle de la vie. »

*

Jean-Luc Godard, dans un entretien de 1980 à propos de son film *Sauve qui peut (la vie)*, disait ceci :

« Je ne pense pas qu'il y ait trente-six manières de faire un film : j'essaie de faire bien, faire mieux, faire intéressant ; les films, c'est un peu plus facile que la vie, ça la remplace mieux qu'autre chose. Alors, autant vivre le cinéma que faire un cinéma de sa vie... Mes amis me disent quelquefois : quand même, le cinéma, ce n'est pas la vie... Mais ça peut la remplacer à des moments, comme une photo, comme un souvenir. D'ailleurs, je ne fais pas tellement de différence entre les films et la vie, je dirais même que les films m'aident à vivre, je crois qu'il y a un peu de cinéastes dans ce cas-là, qui font des films comme des remèdes, des élixirs. Pourtant, le public les utilise comme ça : mais on a tendance à lui fournir des remèdes en contradiction avec le mal puisqu'il n'y a pas de système qui rétablirait un peu de justice. Le cinéma pourrait le faire, un peu.

[...] Moi, je ne sais pas pourquoi les gens font du cinéma, pour gagner leur vie peut-être, mais alors pourquoi un art plutôt qu'un autre ? Pour moi, j'ai trouvé une explication : je fais des films pour montrer des images de moi. Alors, à des moments, il y a quelqu'un qui s'arrête, et qui s'intéresse à moi parce qu'il voit sa vie, une image de lui qui ne lui est pas présentée par lui mais par quelqu'un d'autre. Alors, il s'arrête, il daigne regarder pendant trois secondes, c'est toujours ça de pris. »

*

Manny Farber, à nouveau, et Patricia Patterson, critique de cinéma, dans une interview de 1977 :

« M.F. : Je suis concerné par le problème du sens, mais il faudrait me parler d'un film précis.

P.P. : Le sens ne tient jamais à une chose unique : je ne peux pas imaginer la possibilité d'un seul sens.

M.F. : Dans *Le fiancé, la comédienne et le maquereau* – un film de collage d'environ vingt-cinq minutes, qui contient des types disparates



IN THE STREET (1940)

d'action dramatique –, dans une partie de ce film, Straub a simplement mis la caméra dans une voiture et cette voiture circule à travers le quartier chaud de Munich ou d'une autre ville. C'est une scène de nuit : une scène courbe d'une rue misérable ou désolée ; parfois, on aperçoit la silhouette d'une prostituée qui attend. C'est une rue déserte, sans personne – vous connaissez ce sens. Mais il y a le mystère du choix d'un déplacement curvilinéaire ; c'est un chemin très étrangement incurvé que suit la caméra.

P.P. : Peut-être s'agit-il simplement de la courbe de la rue. »

*

Et Marguerite Duras, « Le spectateur », dans *Les yeux verts* :

« Ce spectateur, je crois qu'il faut l'abandonner à lui-même, s'il doit changer, il changera, comme tout le monde, d'un coup ou lentement, à partir d'une phrase entendue dans la rue, d'un amour, d'une lecture, d'une rencontre, mais seul. Dans un affrontement solitaire avec le changement. »

*

Écrire une histoire du spectateur, ou une histoire de spectateur, ce serait basculer dans l'histoire secrète. Quelque chose comme marcher soûl au milieu de la rue, ou conduire les yeux fermés. Restons un instant encore sur l'un ou l'autre trottoir.

Pour passer ci-dessus d'un fragment à l'autre, on pourrait procéder par mots-clefs : vie, histoire, art, rue, hitchcock, godard, Œil, vie... On trouverait probablement ainsi d'autres fragments, puis d'autres clefs. Mais ce serait chercher la série, et non le secret.

Que le mal et le remède se ressemblent, c'est ce que la médecine a d'abord découvert, puis oublié.

Que le cinéma et la vie se ressemblent, s'appartiennent, se produisent l'un l'autre, soient une seule et même chose, qu'enfin il y ait entre eux complot, et théorie du complot, c'est ce qui reste toujours à écrire.

Un film nous apprend à faire notre lit (*La maman et la putain*) ou à poser des bombes (*Clear History* de Greg Mottola : une idée naît en regardant *Le rebelle* de King Vidor). Un film nous donne la

courbe de la rue, plutôt que le sens de la vie. Que ces deux choses n'en soient qu'une seule, c'est ce qui reste toujours à voir.

*

Œil pour œil, un cinéma « qui rétablirait un peu de justice ». Un poème peut soigner une rage de dents (j'en témoigne). Heiner Müller :

« CARIE DENTAIRE À PARIS

Quelque chose en moi me ronge

Je fume trop

Je bois trop

Je meurs trop lentement. »

*

Note pour Duras : le spectateur, s'il existe, n'a peut-être pas envie de rester seul, certains soirs.

Note pour l'avenir : descendre encore dans la rue. 24

(merci à Ricardo Matos Cabo)

SPECTATEURS ISOLÉS SPECTATEURS SOLIDAIRES

par Alexandre Fontaine Rousseau



L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE (2014) Rodrigue Jean

La grève vient tout juste de recommencer. Les manifestations aussi. Il y a deux jours, le SPVQ a procédé à 274 arrestations dans l'indifférence générale. Les policiers ont lancé les chiens sur la foule. Le lendemain, dans la section Commentaires du site du Journal de Montréal, un sympathique concitoyen écrit : « Il y a des pompiers volontaires au Québec. Moi j'aimerais me porter policier volontaire pour la prochaine manif. En même temps je m'entraînerai pour la nouvelle saison de baseball car l'hiver a été long et mon élan en souffre un peu. » J'avais oublié à quel point je pouvais détester les gens. Il faut que j'apprenne à prendre mes distances et à contrôler ma rage, faute de quoi je risque de perdre la raison. Je pense aux mots échangés avec un ami, par écrans interposés, le soir précédent : « en parler aussi fait du bien. »

Je n'avais pas particulièrement envie d'aller manifester, ce soir-là. La dernière fois que je suis allé dans la rue, notre groupe a été arrêté après environ cinq minutes de marche. On nous a retenus deux heures. Cette fois-là, je ne me suis pas senti comme un militant. J'étais de la vulgaire chair à souricière. J'ai contesté mon amende et, après deux ans d'attente et de procédures judiciaires, nous avons finalement eu gain de cause. Mais malgré tout, un profond malaise persiste. À quoi bon se jeter dans la gueule du loup ? Je me sens solidaire, mais ce soir je cède malgré tout à l'intimidation : je m'installe devant mon écran d'ordinateur et je regarde les images diffusées en direct de la manifestation de Montréal sur le site d'un

média indépendant. Durant plus d'une heure, je regarde les gens marcher – ému de voir qu'ils peuvent encore le faire, même s'ils sont encadrés par l'escouade anti-émeute. On assiste à quelques arrestations ciblées mais la manifestation se poursuit, malgré tout. Au même moment, à Québec, le SPVQ lâche les chiens sur la foule. Deux jours plus tard, on tire à bout portant sur une jeune fille. Mais bon. Ça, c'est une autre histoire.

Durant plus d'une heure, je suis donc rivé à mon écran et je tente tant bien que mal de donner un sens aux images que je regarde. Ces images au présent, qui finissent par se confondre dans mon esprit avec d'autres que j'ai pu voir en 2012 ; des images qui s'entremêlent et perdent leur sens au fur et à mesure de leur propre accumulation étourdissante. Internet crée des vertiges. C'est un espace où le temps ne semble plus exister. Internet est un univers de répétitions et de fragmentation, où la réalité se disloque progressivement. Mon regard s'engouffre dans les images de la marche. Plus que jamais, je me sens impuissant dans ma position de spectateur – détaché d'un réel qui, pourtant, se déploie en direct sur mon écran. J'ai l'impression de plus en plus aliénante que c'est en étant spectateur que je crée le spectacle. Plus j'y pense, plus je me mets à croire que l'image dépossède la réalité.

Puis, je pense au cinéma. À l'irruption de la grève étudiante, à la toute fin de *L'amour au temps de la guerre civile* de Rodrigue Jean. Au choc provoqué par cet éclat de réel égaré dans une fiction.

Au temps qu'il m'a fallu pour m'en remettre. Internet crée un flot. Tout y est à l'image du « feed » Twitter, du fil Tumblr, de l'entropie YouTube. L'image consommée s'y consume. Elle se matérialise momentanément puis se dissipe dans ce néant aux contours flous, cette immense masse informe à laquelle nous accédons de manière quasi aléatoire par une infinité de points d'entrée. Ici, nous ne sommes plus spectateurs. Nous sommes de purs consommateurs, des machines à voir schizophrènes cherchant tant bien que mal à recomposer dans notre esprit un réel fragmenté par la prolifération de représentations. Mais c'est au cinéma que le spectateur reprend le dialogue avec le réel. L'image de la grève n'est plus seulement une image, à la fin de *L'amour au temps de la guerre civile*. Placée dans ce contexte, elle redevient une idée.

Cette rencontre temporaire du réel et de la fiction jette sur le réel la lumière de la fiction et, inversement, repositionne la fiction face au réel. Mais, pour peu que l'on ait vécu de près les manifestations et la répression policière, c'est aussi notre rapport à l'autre qui est subitement remis en question : cet « autre » mis en scène tout au long du film, duquel nous ne sommes jamais aussi proches que dans cet instant vite envolé où nous marchions à ses côtés, dans la rue, sans même le savoir. En créant ce lien aussi éphémère qu'inattendu entre ces deux parcours, Rodrigue Jean fait de l'écran un espace où de nouvelles solidarités se créent, se tissant à l'insu même des protagonistes. Le cinéma provoque une prise de conscience parce qu'il crée une communauté : je deviens solidaire de ces individus, dont j'étais à peine conscient de l'existence il y a deux heures, lorsque l'image nous rassemble et me rappelle que nous cohabitons tous dans ce « film » qui existe à l'extérieur du film.

Le cinéma devient en quelque sorte une manière de résister, de nous agripper à la raison alors que les nouvelles conditions d'énonciation de l'image qui font l'effet d'une force centrifuge nous poussent vers une sorte de folie hyper-médiatique. Dans son essai *YouTube Théorie*, Antonio Dominguez Leiva compare ce nouvel état du spectateur à un individualisme *borderline* : « *Cet « entre-deux entre la raison et la déraison » synthétise d'ailleurs très bien l'univers YouTube tel qu'il se montre à nous pour peu qu'on s'en distancie. [...] Là où le sublime romantique se disait dans les forces qui dépassent, voire annihilent momentanément notre entendement (orages, montagnes, terreurs diverses et variées), nous sommes fascinés par un maelström tout aussi formidable mais tout en suspension ; ne sachant plus si nous sommes dans la sphère du raisonnable ou du déraisonnable (autant dans notre consommation de ces univers que dans le sens que nous tâchons, envers et malgré tout, de leur donner), nous restons littéralement suspendus à une indétermination (excentrique) de plus en plus addictive.* » (p. 53)

On ne peut pas ne pas penser aux films de Dominic Gagnon, à l'espèce de délire paranoïaque mis

en scène par le biais de la juxtaposition dans *RIP in Pieces America*. Évidemment, le film crée dans un premier temps l'impression d'une immersion : une plongée « dirigée » dans cette dimension virtuelle parallèle où les spectateurs deviennent diffuseurs, plongée au cours de laquelle notre regard serait poussé par une sorte de compulsion malsaine à continuer de regarder *toujours plus*. Mais on y sent surtout la mise en place d'un dispositif de distanciation, qui fait du regard lui-même l'objet du film. C'est à la limite comme si le véritable protagoniste de *RIP in Pieces America* n'était pas tant cette cohorte de prophètes de malheur défilant à l'écran que ce spectateur invisible qui, de l'autre côté du sien, cumule les heures de visionnement. La progression du film suit qui plus est une sorte de mouvement ascendant vers l'inconcevable, les discours entendus devenant de plus en plus extravagants. Une progression d'autant plus inévitable que, comme le souligne Dominguez Leiva, « *YouTube est aussi un univers régi par l'excentricité, autant dans la forme (nul « centre » dans cette constellation en constante expansion) que dans le contenu.* » (p. 43)

Ce que prouve le film de Dominic Gagnon, c'est que le cinéma peut s'approprier cette vaste constellation d'images pour tenter de leur redonner ce sens qui, à l'état sauvage, leur échappe. Il s'agit ici de contenir l'explosion, comme pour préserver l'intégrité du spectateur dont la raison même est mise à mal par le spectacle qui prolifère et dérègle son rapport à l'univers. À cet égard, *Eau argentée, Syrie autoportrait* d'Oussama Mohammad et Simav Bedirxan est l'un des films les plus ambitieux et les plus accomplis des dernières années ; car c'est le spectacle horrible de la guerre que contemplent les deux auteurs, qui utilisent le cinéma pour s'approprier des images de torture, des images de conflit et de souffrance auxquelles ils tentent de retrouver le pouvoir de répliquer. Le film possède surtout cette qualité, toute simple et très belle, de s'articuler sous la forme d'un dialogue. Comme dans *L'amour au temps de la guerre civile*, la solidarité surgit contre toute espérance et le cinéma devient un territoire où se forment des communautés possibles et impossibles. Les mots de mon ami me reviennent en tête : « en parler aussi fait du bien. »

Peut-être le cinéma offre-t-il surtout au spectateur la possibilité de parler avec les images, à une époque où plus que jamais elles semblent vouloir l'avalir. 24



EAU ARGENTÉE, SYRIE AUTO PORTRAIT (2014) Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan



LE DEVENIR LYCANTHROPE DU SPECTATEUR

par Saad Chakali

UN FILM QUI TUE

Commençons par prendre au sérieux un symptôme de notre époque spectaculaire: une comédie hollywoodienne apparemment standard, *The Interview* (2014) d'Evan Goldberg et Seth Rogen, raconte comment l'animateur d'un *talk-show* racoleur (James Franco, coproducteur du film) et son producteur (joué par Seth Rogen), parce qu'ils ont réussi à obtenir une interview avec le dictateur nord-coréen Kim Jong-un, se voient mandatés par les services secrets états-uniens pour l'assassiner. Cet assassinat commandité sans discussion, comme en une vérification pratique de la sainte-alliance entre Hollywood et la CIA, s'effectuera en deux temps: d'abord, le dictateur est présenté comme *monsieur tout le monde* (c'est un présupposé du film), autrement dit un gros consommateur de produits culturels de masse (par exemple les chansons de Katy Perry); ensuite, le dictateur, parce qu'il simule en réalité le consommateur *lambda* afin de tromper la vigilance de ses interviewers, finit carbonisé dans la destruction de son hélicoptère exécutée par deux personnages en mal d'être reconnus, non plus comme des clowns, mais comme de grands journalistes dignes du prestige national. Sous prétexte de rire des puissants qui font trembler le monde (avec, dans le rétroviseur, le lointain souvenir plus que dégradé du *Dictateur* de Charlie Chaplin), *The Interview* sert sans vergogne de rampe de lancement à un *scud* reposant sur le principe d'une double détente particulièrement révélatrice: 1) si la guerre n'est pas gagnée par l'idéologie (soit l'adoption franche d'un mode de vie consumériste en phase avec le capitalisme mondial dont les États-Unis demeurent encore le phare culturel), 2) elle devra l'être dans le réel d'une mise à mort ciblée, opérée par les avatars adultes des ados du pourtant rigolo *Superbad* (2007) toujours de Rogen et Goldberg. Le fait que l'État nord-coréen ait semble-t-il répondu au film en initiant une cyberattaque contre Sony (la multinationale propriétaire de Columbia) viendrait idéalement confirmer que l'affrontement des impérialismes asymétriques et des terrorismes mimétiques se prolonge moins dans la virtualisation de la guerre qu'il se joue de plein droit *aussi* dans le domaine virtuellement infini d'un spectaculaire intégral. Comment alors différencier le spectateur jouissant du film de Seth Rogen de celui du *Choc des épées IV* par exemple, la dernière superproduction de l'Organisation de l'État islamique (Daech) imitant avec force effets et ralentis la grammaire des *blockbusters* hollywoodiens, sinon que le premier trouve amusant le fait que des comiques plutôt sympathiques revêtent sans broncher l'habit de terroristes, tandis que le second, travaillé depuis des années par l'entreprise de conformation dont Hollywood (mais pas le *tout* de Hollywood) est l'un des noms génériques, trouverait tout intérêt à passer enfin à l'action réelle du meurtre ciblé?

PHOBOCRATIE GÉNÉRALISÉE

Ce qui fait peur, c'est de voir à quel point *The Interview* et *Le Choc des épées IV*, aussi dissemblables soient-ils, se ressemblent en ceci qu'ils légitiment de part et d'autre d'un même spectre médiatique, à la mesure de leurs moyens et en raison d'une guerre en cours à laquelle personne ne saurait se soustraire, la jouissance de perpétrer un attentat terroriste. *Ce qui fait peur*, c'est que le spectateur de l'un est en puissance le spectateur de l'autre et que cet autre jouit dans le réel d'un passage à l'acte seulement fantasmé par le premier. *Ce qui fait peur*, c'est que les spectateurs de ces représentations antithétiques, pour autant qu'elles s'inscrivent dans la même dialectique spéculaire et infernale, comptent aussi dans leur rang le spectateur qui peut enregistrer ses propres meurtres avec sa petite caméra intégrée dans son téléphone portable, un autre qui va par hasard filmer ces mêmes meurtres et transmettre ensuite sa vidéo à une chaîne de télévision, un autre enfin qui, employé par cette même chaîne, suivra la directive actuelle consistant à passer en boucle les clips propagandistes de l'État islamique. *Ce qui fait peur*, c'est que toutes ces images contribuent à défaire massivement le rapport anthropologique noué il y a quelques dizaines de milliers d'années par des animaux préoccupés par leur propre devenir humain et le secret partagé de l'altérité qu'ils portent en eux. *Ce qui fait peur*, c'est que pareilles images n'en sont justement plus, tout comme le spectateur, *homo spectator* devenu *ego consumans* assujetti à une économie pulsionnelle mondialisée qui ferait de nous tous sans exception des monstres, la ligne de partage différenciant seulement les potentiels des réels. La veille de son assassinat, Pier Paolo Pasolini invitait le journaliste venu l'interviewer à intituler ainsi leur entretien: « Nous sommes tous en danger ». Dans l'altération de la figure de l'autre et la dégradation de l'altérité générique que chacun porte en soi, au cœur du faux choc des civilisations antagonistes qui est un vrai choc des barbaries mimétiques, le monstre, ce n'est alors plus l'autre puisque, de l'autre, il n'y en a plus. *Ce qui fait peur*, c'est l'accentuation d'une phobocratie généralisée où l'on aurait peur de tout le monde, y compris de soi-même. Le monstre n'est (de l')autre que celui que chacun porte en soi-même désormais. *Pourtant, il ne faut pas avoir peur*. La question à poser impérativement aux quelques films qui ont encore le désir de préserver la place du spectateur au milieu des décombres d'une catastrophe déjà là consiste à savoir comment arriver à suspendre la tentation du passage à l'acte en convertissant en sublimation cette pulsion massivement investie. Rien de moins politique que cette question des sublimités (la justice, la dignité, l'égalité) et du cinéma pour les expérimenter de façon pratique.

DE LA TÊTE AU VENTRE

Dans *Videodrome* (1982) de David Cronenberg, un entrepreneur de produits audiovisuels racoleurs se mue en pantin programmable à volonté à coup de VHS enfournées dans son ventre après avoir voulu s'approprier un programme diffusant clandestinement des *snuff-movies*. Il découvrira entre-temps que cette chaîne pirate est diffusée dans son dos par son propre technicien sous l'obédience de capitalistes concurrents voulant se rendre maître du (temps de) cerveau de leurs audiences en le destituant au niveau du viscéral. Le court-circuit des distances s'inscrivant dans un régime de l'indiscernabilité paranoïaque entre fascisation et psychose, passages à l'acte fantasmés et forclos dans leur réalisation. Le film nous aura *prévenus* il y a de cela plus de trente ans déjà : il aura vu les *snuff-movies* longtemps considérés comme des légendes urbaines, il aura *prévu* le monde actuel avec ses tueurs programmés par les *Medias Centers* d'Al-Qaïda et de l'État islamique imitant Hollywood et prompts à diffuser leur propagande *snuff* sur Internet. La programmation, si elle n'est pas une nouveauté, connaît une intensification et le spectaculaire intégré qu'elle implique produit dans sa propension intégrale une cohorte de machines de désintégrations encodées par diverses entreprises ayant pour cœur de cible ces individualités que Paul Virilio aura qualifiées de « *crépulescifiques* ».

L'ANGOISSE DES NUITS DE LA PLEINE LUNE

Le spectateur est un mutant pour autant qu'il est un loup-garou, mordu par l'économie pulsionnelle sous toutes ses formes concurrentielles disponibles, chauffé la plupart du temps par les *spotlights* du spectacle mondialement organisé, mais angoissé les soirs de pleine lune, lorsque l'éventualité du passage à l'acte le voue aux jouissances barbares. On se souvient que le protagoniste du *Loup-garou de Londres* (1981) de John Landis affrontait les fantômes culpabilisateurs de ses victimes dans une salle de cinéma porno. Tournant le dos à l'écran où s'étaient substitués aux héros des fictions classiques les corps interchangeables d'une pièce de théâtre bouchère, il comprenait son malheur, considérait sa responsabilité dans la mort infligée aux autres, envisageait le suicide. Pour le spectateur contemporain happé par la virulente propagation contaminatrice des visibilités pulsionnelles, *il est plus difficile de ne pas être un monstre que d'être un dieu*, de ne pas être ce loup-garou criminellement caressé dans le sens du poil par des entreprises rivalisant de fascisme. Et la forclusion de notre devenir lycanthrope revient sous la forme hallucinatoire du réel le plus brutal – le meurtre programmé pour que ses auteurs tournent en boucle dans les circuits autophagiques du spectaculaire intégral, du côté des fondamentalistes de marché tels des sujets d'indignation citoyenne, sur le versant fondamentaliste religieux comme des héros dignes de vénération sacrale.

LA NUIT DU CINÉMA, SUBLIME

Le spectateur, diverses forces contribuent donc à en faire un monstre. Les industries spectaculaires conforment un certain type de spectateur qui, visé par l'imagerie guerrière d'organisations fascistes, peut désirer vouloir passer à l'acte. Le spectateur mutant est un loup-garou et, les soirs de pleine lune, ceux qui ont été mordus dévorent à leur tour en se jetant dans la meute. Que peuvent alors faire les films, les bons, sinon produire le contrepoison, l'envie de ne pas passer à l'acte ou bien l'envie que l'acte relève d'une économie non plus de la pulsion mais de la sublimation ? Que peut le cinéma, sinon entrer en guerre en faisant avec la tendance au sublime la guerre à la tendance pulsionnelle qui rend le monde immonde ? Le cinéma en sa nuit lumineuse – le grand, le seul qu'il nous reste, qui retiendrait le monstre invoqué par le « *faux-jour* » (Paul Virilio encore) qui passe en boucle sur les chaînes de la TNT (acronyme aussi parfait que le crime qu'elles commettent en relayant la propagande sans la penser). Le cinéma, telle une petite fusée traversant la couche d'ozone du spectaculaire intégralement désintégrant, en rappel éclairant que le monde fut beau et qu'il peut l'être à nouveau dès lors qu'un film préserve la part de l'ombre, le sens de l'écart et de l'absence, l'intégrité de l'autre, son goût pour le sublime : le spectateur, personne d'autre que l'autre (dans la salle) de l'autre (sur l'écran). Autrement dit les mêmes, la même puissance générique, humaine. 24



LE LOUP-GAROU DE LONDRES (1981) John Landis

LE CRÉATEUR AMATEUR

par Lech Kowalski

L'évolution. Les vieilles histoires ne nous ont jamais quittés. Elles ne partiront jamais. Quel est le lien entre les tout premiers films et les films sur YouTube? La technologie. Rien d'autre. Une forme primitive de tournage sur téléphone est possible uniquement parce que le téléphone portable en tant que caméra existe. Le commerce a fait de cela une réalité. Filmés tournés avec un téléphone = caméraman, réalisateur, monteur, projectionniste, tout en un. Filmés tournés avec un téléphone = actualités. Les nouvelles, cela veut désormais dire autre chose. Les nouvelles, c'est voir des scènes brutes. C'est ce que les monteurs appellent les *dailies* ou les *rushes*. YouTube = fascisme global. Fascisme global = oligarchies multinationales qui ne payent pas de taxes. Les géants de l'alimentation = des marques de commerce, de la publicité pour des produits alimentaires inventés au XX^e siècle. Les aliments transformés nourrissent le monde = les médias *mainstream*. Il n'y a que les riches qui mangent bien. Le sens même du mot « Biologique » a été redéfini selon une novlangue inventée par les multinationales et appliquée par les gouvernements corporatifs. Voter = pensées orwelliennes qui ne sont pas les nôtres. Nous avons élu la gratuité de YouTube. Mais YouTube n'est pas gratuit. Chaque individu qui met du contenu en ligne sur YouTube mérite d'être payé pour ses services. À qui appartient YouTube? Google a acheté YouTube en 2006 pour 1,65 MILLIARDS de dollars. Les actionnaires sont propriétaires de YouTube – vous pouvez être actionnaires, vous aussi. Achetez Google et vous posséderez YouTube. Qui sont les créateurs qui produisent du contenu pour YouTube? Vous et moi? Les deux plus gros hits sur YouTube sont des clips – *Gangnam Style* et une chanson de Justin Bieber – qui ont été vus plus de 2 milliards de fois. *Gangnam Style* a rapporté 870 000 dollars pour 2 milliards d'écoutes. Est-ce beaucoup d'argent? Pensez-y. Combien de gens ont vu ces « films »? Comment fonctionne l'économie Internet? Comment se fait-il que mes films apparaissent sur YouTube mais que je ne gagne pas d'argent quand ils sont visionnés? Pourquoi dois-je contacter YouTube pour qu'ils retirent mes films? Si vous voulez voir mes films, allez sur mon site Lechkowalski.com. Vous pourrez me les acheter directement à moi. N'aidez pas Google.

Amérique vaste terrain vague = vaste centre commercial = pour plusieurs décennies = les centres commerciaux ont de la difficulté à rester ouverts. Nombre d'entre eux doivent fermer. Les magasins font faillite. Amazon envoie la marchandise directement aux clients. Amazon utilise FedEx pour expédier la marchandise. FedEx est un système de service postal privé. FedEx, comme toutes les marques de commerce d'hier et d'aujourd'hui = corporation, comme Pan Am autrefois. Cherchez Pan Am Building

sur Google et vous entendrez Serge Gainsbourg. Du français parasité de *buzzwords* publicitaires en anglais. Le client est un consommateur. Le consommateur était un citoyen. Les pays n'existent plus. La langue est internationale tant et aussi longtemps qu'elle est anglaise. Si une langue est ésotérique, Google Translate en fera autre chose. De l'anglais de « petit nègre ». Vague. Mais consommer est suspect. Les gens ne sont plus vraiment des consommateurs, ce sont des survivants. Un autre état d'esprit infiltre la réalité *mainstream*. Cette tendance est-elle vraiment une amélioration? Inventez la mentalité de survie. Les créateurs peuvent avoir une longueur d'avance ne serait-ce que pour rester créatifs.

J'ai vu **New York**
New York USA
J'ai vu **New York**
New York USA
Je n'avais rien vu d'au
Je n'avais rien vu d'aussi haut
Oh! C'est haut, c'est haut **New York**
New York USA

J'ai vu **New York**
New York USA
J'ai vu **New York**
New York USA
Je n'avais rien vu d'au
Je n'avais rien vu d'aussi haut
Oh! C'est haut, c'est haut **New York**
New York USA

Empire State Building oh! c'est haut
Rockefeller Center oh! c'est haut
International Building oh! c'est haut
Waldorf Astoria oh! c'est haut
Pan American Building oh! c'est haut
Bank of Manhattan oh! c'est haut

J'ai vu **New York**
New York USA
J'ai vu **New York**
New York USA
Je n'avais rien vu d'au
Je n'avais rien vu d'aussi haut
Oh! C'est haut, c'est haut **New York**
New York USA



Lech Kowalski par Nicolas Klotz

Time and Life Building oh! c'est haut
American Hotel oh! c'est haut
CBS Building oh! c'est haut
RCA Building oh! c'est haut
First National City Bank oh! c'est haut

Créer avec un téléphone portable relève de la rébellion. Les portables sont fabriqués en Chine = esclaves économiques – en Afrique par des esclaves, peut-être aussi en Ukraine par des esclaves et à Détroit par des esclaves. Y aura-t-il toujours des esclaves? La mentalité de survie ne sera pas aussi dépendante de l'économie. Les produits des grosses corporations, des médias *mainstream* seront toujours là. Mais la rébellion anti-corporative se glissera dans le flux d'informations. Moins de frais généraux et moins d'emplois permettront plus d'expérimentations. Cela provoquera des rébellions. Kerouac = écrivain sur un rouleau de papier de toilette sans être révisé. Après avoir passé dix jours en France, Kerouac a écrit un livre. Imaginez s'il avait eu un téléphone portable sur lequel l'écrire, grâce auquel il aurait pu le publier lui-même, l'envoyer à ses lecteurs sous forme de

« Quand tu es venu faire ce portrait Polaroid avec ta chambre et ton pied, j'ai vécu une chose étonnante. Le temps que tu as pris pour installer le pied, mesurer la lumière, préparer la prise, la manière dont tu as dû occuper ce temps en me parlant, trouver les mots, les gestes, le rythme, l'image inversée dans le cadre, la pellicule Polaroid, le temps de pose d'une seconde...

Il y a beaucoup de fiction dans cette photographie.
 Une chimie mystérieuse qui a à voir avec le cinéma. »

(Mars 2009)

messages texte, de Twitter, de ChitChat et de FuckThat et de Whatsapp et de What'snot, de Splice et de Vimeo. Qu'aurait-il pu tirer de tout ça? La célébrité? C'était un bon auteur.

Le cinéma tel que nous l'avons connu est chose du passé. Le cinéma autrefois avait un effet d'hypnose, de transe sur le spectateur, il le mettait dans un état proche du rêve. C'était des actualités aussi. De la propagande aussi. Les cowboys ont-ils vaincu les Indiens? Les forces du gouvernement américain ont vaincu les Indiens. Cowboys = pouvoir militaire. Pouvoir militaire = politique gouvernementale. Cowboys d'Hollywood = mythe. Est-ce que le gouvernement américain donne des conseils sur la manière de représenter la guerre et d'autres atrocités du genre dans les films faits à Hollywood? Hollywood = Wall Street = Washington D.C. = créativité de multinationales = \$. Chercher sur Internet. INTERNET: «... *subsidies include Hollywood producers and directors gaining special access to military equipment, personnel, and costly archival material. To give an example of the Pentagon's contribution to movie production, the 2002 film Sum of All Fears featuring Ben Affleck included: two B-2 bombers, two F-16 fighter jets, a National Airborne Operations Center, three Marine Corps CH-53E helicopters, a UH-60 Army*

helicopter, four ground vehicles, fifty marines, and an aircraft carrier. »

Est-ce que le gouvernement américain donne accès à tout cela sans lire les scénarios et les approuver ? Le cinéma en tant qu'Histoire – de la même manière que la Bible, de la même manière que la musique classique, de la même manière que le blues et le jazz, de la même manière que le rock'n roll, de la même manière que la peinture, de la même manière que la littérature, de la même manière que la poésie, de la même manière que le théâtre. Les influences historiques vont continuer d'exister même si de moins en moins de gens connaissent les détails précis de cette Histoire. Combien ont vu *The Great Train Robbery* ? Godard ? Combien de gens connaissent Joe McCarthy ? Nixon ? Savent que JFK baisait Marilyn.

Le nouveau cinéma sera connecté au système nerveux. Il sera branché directement dans le cerveau. Il affectera les gens de la même manière que les tout premiers films ont affecté les gens, lorsqu'ils se sont enfuis en voyant que la locomotive fonçait sur eux.

Le « nouveau cinéma » fonce tout droit vers le public qui regarde son écran d'ordinateur ou l'écran de son téléphone portable en attendant de pouvoir traverser la rue ou l'écran du GRAND COMPLEXE CINÉMATOGRAPHIQUE diffusant le SPECTACLE CORPORATIF. *The Great Dictator*, le premier film parlant de Charlie Chaplin = la prise de pouvoir du nouvel Hitler = peut-être l'a-t-il déjà pris, ce pouvoir. Le prochain *Great Dictator* saura canaliser le *Zeitgeist* de notre époque. *The Great Dictator* a été le plus gros succès commercial de Chaplin.

L'humanité ne peut pas désapprendre ce qu'elle a été. L'expérience de la diffusion en mode continu aura autant d'impact sur la conscience humaine que le christianisme, l'islam et le judaïsme ont pu en avoir. C'est déjà le cas. Voyez comme Daech a le pouvoir d'ébranler le monde. Mais n'oubliez pas – avant que Daech ne prenne sa place, les JOURNALISTES servaient de « média » dans la guerre en Irak. La coalition militaire en Irak, principalement des forces américaines et britanniques regroupées sous le nom de « Coalition of the Willing » a PERDU la guerre et fait du Moyen-Orient ce qu'il est aujourd'hui. Choc et effroi = Daech. Mais qui prend place au sein de Daech ?

Opinion Research Business (ORB) estime que 1 033 000 morts violentes découlent directement de la guerre en Irak. 48 % de celles-ci sont le résultat de blessures par balle, 20 % ont été causées par l'explosion de voitures piégées, 9 % par des bombardements aériens, 6 % de ces morts seraient accidentelles et 6 % seraient d'une autre origine. Combien de gens Daech a-t-il tué sur YouTube ? Qui a créé Daech ? Daech utilise YouTube, les médias *mainstream* et Facebook. Les gens partagent. Le cinéma n'est pas gratuit. Il est contrôlé par les corporations. À qui appartient le cinéma ? Qu'est-ce que le cinéma ?

Le hip-hop et le rap offrent un autre exemple de cette progression nerveuse, de ce *streaming* des images et de l'information. Ils ont profondément marqué la culture populaire et la musique contemporaine = autour du monde. *The Message* de Grandmaster Flash a révolutionné la musique – car ce son faisait du spectateur un artiste, un programmeur, un créateur, un participant, un passant, un consommateur et un contre-citoyen. Il a rendu tout le monde « un peu » noir. Ce son subvertit la réalité en la recrachant au spectateur. Le punk, puis le hip-hop ont mis fin au XX^e siècle. À l'analogique. Le numérique a lancé le XXI^e siècle.

Est-ce que ça pourrait arriver au cinéma ? À l'avenir, la différence entre la fiction et le documentaire tendra à s'amoindrir.

Mais les médias *mainstream* ne s'éteindront pas et les gens continueront d'inventer. Les écoles de cinéma alimentent les médias *mainstream*. Elles prétendent le contraire. Le spectateur / visionneur / programmeur / créateur / distributeur fera des films avec son téléphone portable. Il volera des images sur Internet, utilisera des acteurs ou de vrais gens. Les personnages seront peut-être de vraies personnes jouant leur propre rôle – où jouant dans une histoire qui est à la fois vraie et fausse, de nature fictive ou documentaire. Cela importe-t-il ? Qui a quelque chose à foutre des bons acteurs ?

Quelqu'un partagera une création cinématographique avec un public non-spécifique, un public similaire à celui que l'on a quand on publie sur Facebook. Qui regarde un flux d'idées présentées dans toutes les formes possibles, images et textes, scènes et sons – sans se limiter aux images en mouvement ou aux récits linéaires. Ce fil emploiera des mots existants et des descriptions, ou pas – il sera

connecté aux nouvelles et aux vociférations des individus se joignant au fil. Des scènes jouées. Cette expérience cinématographique fera partie d'un processus de *streaming*. La capacité de concentration d'une personne sera définie par le temps plutôt que par le simple fait de regarder quelque chose, de lire quelque chose ou d'écouter quelque chose possédant un titre, à l'instar d'un film. Le *streaming* s'adaptera au temps qu'un individu a à sa disposition – le succès sera mesuré à la quantité de temps que l'on peut voler à la vie de cet individu. Même lorsque cette personne sera assise dans un « cinéma » traditionnel, elle sera connectée à cette temporalité du *streaming*.

Le téléphone portable sera bien plus qu'un téléphone portable. Quelqu'un lui donnera un autre nom. Téléphone intelligent ? Tandis que défileront les différents degrés de *streaming*, les gens se connecteront. Leurs interactions seront de natures diverses. Les créateurs seront des spectateurs, les spectateurs apprendront les uns des autres et de nouvelles créations mèneront à de nouvelles formes de narration qui se dérouleront simultanément dans l'esprit des gens et dans le fil lui-même. Les interactions seront si rapides que la vitesse elle-même aura un impact sur

« Nous sommes en marche vers une nouvelle forme de cinéma, nous ne savons pas ce qu'elle sera mais il nous faut aller vite parce que si nous continuons de la même manière, ce ne sera pas seulement la fin du cinéma... »

Lech Kowalski,
en exergue de
son site Besider

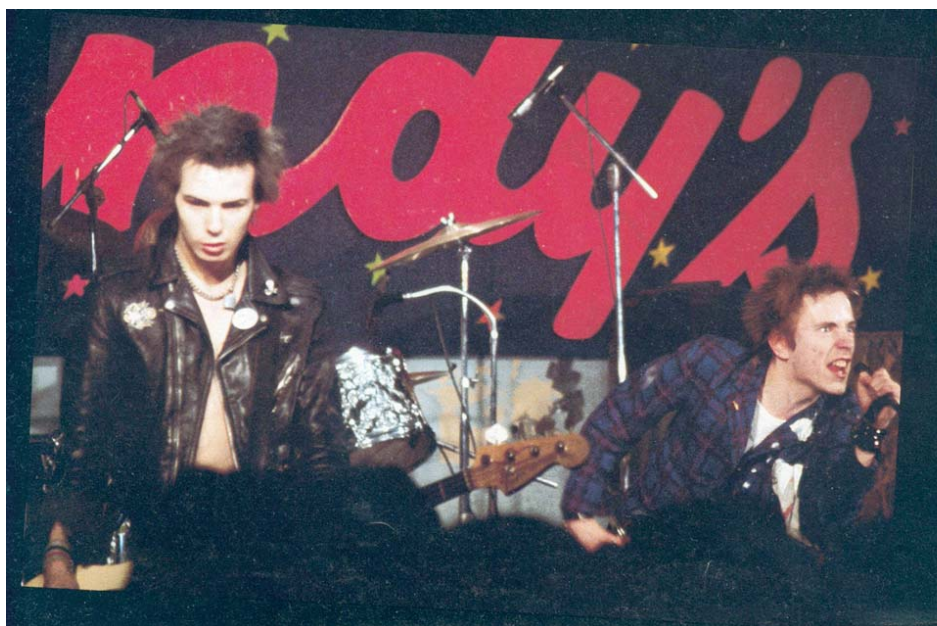
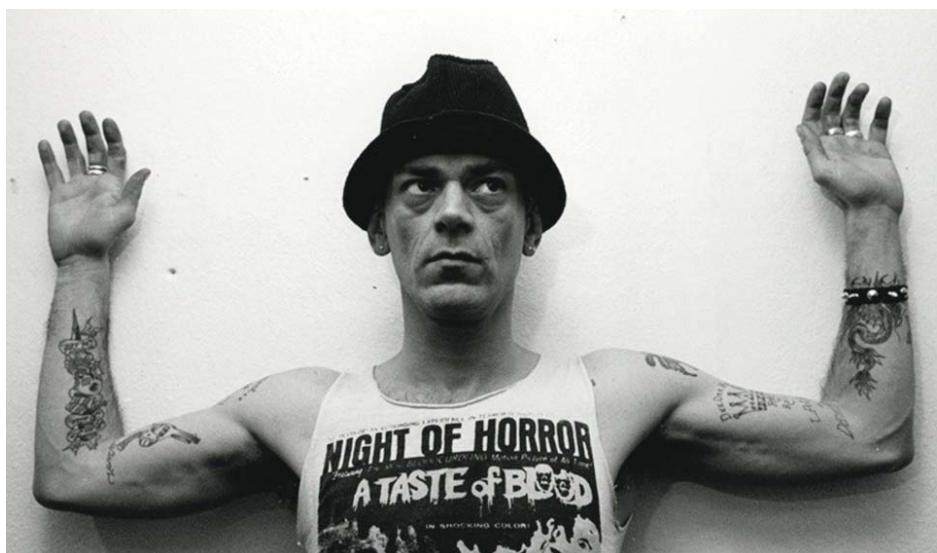
la nature de l'histoire racontée. Voilà le cinéma nerveux. Une incohérence vitale qui possède une vie propre.

Les conditions sociales, économiques et environnementales s'intégreront à « l'histoire ». Nouvelle réalité = le partage de réalités extrêmes. Nous interagissons avec des gens de partout dans le monde et nous serons conscients de tout ce qui a lieu, même si c'est un mensonge. Il sera impossible de ne consommer qu'une seule chose. Un flux continu, à l'image du mensonge que manufacturent les Russes et les Américains en ce moment même, en Ukraine. La réalité de l'Ukraine dépasse-t-elle ce qui nous en est révélé sur Internet? Il y a quelque part en Russie, un édifice dont plusieurs étages abritent des travailleurs qui partagent sur Internet, à l'intention du monde entier, des informations et des opinions sur toutes les parties engagées dans le conflit ukrainien. TROLLS. En Occident, on a le New York Times = TROLL = la même chose. Qui contrôle le *New York Times*? Qui est le *New York Times*? Qui contrôle les drones qui volent dans le ciel? Qui sont les drones? Combien de gens ont-ils tué? Tout ceci relève-t-il de la fiction? Est-ce que ça importe que vous viviez à Kiev ou que vous veniez d'être abattu par un drone en Afghanistan? Des professeurs enseigneront l'importance qu'ont les miettes de temps sur le fil.

Notre connexion au fil sera comme une existence passée dans un musée vivant, en temps réel parmi des mensonges réels, dans lequel le passé proche et lointain et le présent coexistent continuellement. La créativité se fera en parallèle à nos activités quotidiennes; lorsque nous participons à des conversations, notamment. C'est la nouvelle manière de raconter. Des vedettes émergeront. Poutine. Godard. Buñuel et Warhol, Beethoven ou Breughel. Ces personnalités publiques créeront leurs propres flux. On pourra s'y joindre et les quitter à notre guise, pour se poser sur un autre. Par exemple: Débarquer du flux Godard pour aller sur le flux de graffitis en temps réel de Banksy, qui réalise une murale en Israël. Un flux de pornographie canine, un fil de bébés naissants pour se détendre et tenter d'être optimistes, puis un flux religieux pour se confesser et s'admettre à soi-même que l'on est confus. Sauter sur le prochain flux.

Il existe deux langages: le langage officiel des médias *mainstream* et autre chose. Les cinéastes se déplacent entre les deux. 24

Traduction: Alexandre Fontaine Rousseau



HEY! IS DEE DEE HOME? (2003) | D.O.A (1980)

Quelques réalisations de Lech Kowalski

D.O.A 1980

Rock Soup 1991

The Boot Factory 2000

On Hitler's Highway 2002

East of Paradise 2005

Camerawar (site: www.camerawar.tv) 2008

Holy Field, Holy War 2014

DE LA CONVERSATION

par Julie de Lorimier



ZAN BOKO (1988) Gaston Kaboré

Il y a une quinzaine d'années eut lieu à la Cinémathèque québécoise une projection mémorable du film *Zan Boko* (Burkina Faso, 1988), en présence de son réalisateur Gaston Kaboré¹. Dès les premiers dialogues en langue moré, la salle s'est agitée car la copie 35 mm, bien que très belle, ne comportait pas de sous-titres. Murmures d'inquiétude et soupirs de déception. Cependant, quelques minutes à peine après ce début chaotique, Kaboré proposait une solution lumineuse : empoignant un micro, il nous ferait lui-même, de sa belle voix et depuis l'intimité partagée de la salle, sa propre traduction *live* (et combien vivante !) de tous les dialogues. Ce fut magique. Sans doute étais-je dès le départ émue d'assister au film en présence de Kaboré ; il est toujours impressionnant, lorsqu'on admire le travail d'un cinéaste, de vivre avec lui la projection de son film, à plus forte raison lorsqu'il vient de loin – dans ce cas précis d'une région de l'Afrique que j'affectionne particulièrement et où faire un film relève déjà du miracle. Mais j'ai été transportée de façon si singulière par ce double événement (le film, la présence du

réalisateur) devenu triple lorsque la voix s'est mise de la partie, que l'anecdote recèle peut-être un aspect plus essentiel, déterminant dans l'expérience du spectateur.

J'ai eu le sentiment que quelque chose d'extraordinaire se produisait dans cette rencontre entre le film et nous, que les mots vivants du cinéaste venaient lier de manière étonnante. Il faut dire que Kaboré (les talents hérités d'une tradition orale aidant ?) se livrait à l'exercice avec une générosité, une habileté et un naturel absolument réjouissants. Pour une fois, nous n'avions pas l'impression que les sous-titres faisaient l'impasse sur la dimension imagée des langues africaines. Mais davantage qu'à la qualité de la traduction, l'effet produit tenait surtout à la proximité et au caractère palpable de cette voix nous renvoyant constamment, dans ses intonations, son rythme, ses brèves hésitations, au fait que nous étions *en présence* d'un être agissant comme courroie de transmission, comme agent de liaison. Ou alors, si le caractère exceptionnel de l'événement a quelque chose à voir avec la traduction, c'est toute la richesse dont

témoigne l'étymologie du mot qu'il faut évoquer dans ce contexte : traduire, *traducere*, c'est mener de l'autre côté. Quelqu'un était là pour nous accompagner, nous conduire au-delà de l'opacité langagière, où une rencontre pourrait avoir lieu. *Au-delà* de l'opacité, mais peut-être aussi de manière plus générale *en vertu* de celle-ci. Car la réjouissance d'une rencontre a lieu dans l'appréciation de l'effort fait pour franchir la distance entre soi et l'autre – distance qui, au fond, reste toujours à franchir, sans quoi l'idée même de lien perd son sens. Le pouvoir de la voix de Kaboré était donc de nous faire prendre conscience à la fois de cette distance et du fait que nous étions en train de tenter de la franchir avec lui, faisant dès lors exister le lien. Peut-être la vitalité du spectateur réside-t-elle là : dans sa disponibilité à s'engager sur des chemins vers l'autre, permettant et révélant par le fait même leur existence.

Chose certaine, il se dégageait de cette expérience singulière la sensation d'une communauté : non seulement entre spectateurs unis dans l'écoute d'une voix s'invitant dans l'espace commun de réception, mais communauté également entre les différents niveaux de réalité mis en présence par le film (ici, là-bas ; fiction, réalité du tournage ; personnages, acteurs, etc.) et dont l'action du « traducteur » semblait exacerber notre conscience, facilitant la circulation de l'un à l'autre. Tous ces niveaux peuvent coexister d'ordinaire, mais on tend souvent à oublier les liens à l'œuvre au profit d'une sorte de petite évasion privée, caractérisée par la croyance en l'immutabilité de l'objet regardé, auquel notre regard ne changerait rien (et qui en retour n'aurait pas non plus le pouvoir de nous transformer). Cela me rappelle indirectement comment, en Afrique, il est fréquent que l'expérience de projection soit vécue en groupe, sans aucune tentative d'occulter ce dernier par un silence sacralisant le rapport individuel au film, mais au contraire en accueillant l'expressive et bruyante participation du nombre : étant donné la pénurie de téléviseurs, on se regroupe et s'installe avec chaises et nattes pêle-mêle dans la cour d'un rare voisin équipé, pour écouter, rire, et non seulement commenter ensemble et à voix haute l'émission ou le film diffusé, mais carrément parfois pour s'adresser directement aux acteurs et protagonistes ! Cette coutume en forme de joyeux chaos se transporte d'ailleurs souvent jusque dans les salles de cinéma plus officielles... Le spectateur africain, décidément, fait partie du spectacle – un spectacle qui n'en est cependant pas un au sens strict : si le spectateur est censé être celui qui regarde, et le spectacle la chose regardée, ici le film est surtout ce qui lance la conversation, et qui plus est, une conversation de groupe.

La présence de Kaboré lors de cette fameuse projection peut très bien rappeler également celle du « bonimenteur de vues animées »² d'autrefois, qui s'appropriait le film muet pour le *dire* à ses

spectateurs, afin d'expliquer le flux des images ou de traduire les intertitres. Cette performance du bonimenteur, pouvant parfois être assez physique et animée, avait aussi pour effet, dans son adresse directe à la foule, de rassembler la communauté des spectateurs dans l'instant présent de la projection, l'événement d'être-là ensemble ayant alors le potentiel de prendre le pas sur celui d'une plongée individuelle dans l'univers filmique. Ce phénomène de communion s'accorde certainement à la dimension « attractionnelle » du cinéma des premiers temps, mais on est en droit de se demander si un film peut générer de la conversation (laissons-nous une fois de

plus inspirer par l'étymologie du mot qui, avant de signifier un entretien, renvoyait plus directement au fait de *se fréquenter*, de *vivre ensemble*) en dehors d'un tel contexte, même dans un rapport plus intime. J'aime bien penser que le cinéma est, dans l'idéal, une forme de conversation. À mon avis le rapprochement peut très bien se passer d'un intermédiaire en chair et en os pour être valable, mais il n'est pas superflu de considérer l'idée au pied de la lettre.

S'il est vrai que les salles de cinéma ont aujourd'hui tendance à se vider, il n'est cependant pas rare que les films accompagnés de conférenciers ou suivis de débats affichent complet. Au fond, que désirent ces spectateurs sinon participer à une grande conversation ? La foule rassemblée autour d'un film pour en parler est pour moi une bonne image de ce que l'on peut attendre du cinéma, et ce même – et peut-être surtout – en l'absence d'un conférencier ou d'un bonimenteur. C'est précisément lorsque le film porte en lui-même les ouvertures permettant la conversation, le vivre ensemble, qu'il cesse d'être média pour devenir *médium* ; qu'on prenne le terme au sens de milieu (habitable) ou d'entité agissant comme intermédiaire ou médiateur, il requiert toujours la présence (davantage que l'évasion) et permet la naissance de liens.

« Peut-être la vitalité du spectateur réside-t-elle là : dans sa disponibilité à s'engager sur des chemins vers l'autre, permettant et révélant par le fait même leur existence. »



Pour réfléchir, à partir du film accompagné, au film qui accompagne et qui interpelle, j'évoquerai une projection récente de *Syrie: instantanés d'une histoire en cours* du collectif Abounaddara³. Charif Kiwan, de passage à Montréal pour présenter le film, mentionnait (lors de cet événement ayant d'ailleurs fait salle comble et donné lieu à beaucoup d'échanges) que l'un des objectifs d'Abounaddara dans le contexte de la révolution était de « faire des films qui imposent le respect, même de l'ennemi ». Il m'apparut qu'avec une telle visée vient forcément l'obligation de penser le film en des termes radicalement opposés à ceux de la propagande ou de la séduction. Plutôt que de chercher à convaincre ou à plaire (ce qui implique d'encadrer la place du spectateur et de limiter sa participation), il faut créer un espace de liberté pour l'autre. Celui qui occupe la position de l'ennemi ne saurait en effet se sentir convié par un film le pointant en tant que tel dans un discours accusateur, pas plus qu'il ne pourrait être sensible à une entreprise de charme initiée à partir de cette même position antagoniste. Ce constat peut sembler évident, mais le problème du rapport à l'altérité qu'il soulève l'est moins.

Dans un contexte de surabondance d'images à consommer pour se divertir (se détourner?) ou se convaincre (évincer l'autre?), on s'habitue à choisir unilatéralement de s'exposer à ce qui nous renvoie une idée rassurante de nous-même, ne risquant pas de nous transformer. On s'évade, croyant pouvoir se soustraire à l'adresse de l'autre. Pire, on croit aller vers l'autre alors qu'on ne reçoit que l'écho stérile de notre propre voix. L'évincement de l'autre dans notre rapport à l'image fait désapprendre à converser.

« On s'évade, croyant pouvoir se soustraire à l'adresse de l'autre. Pire, on croit aller vers l'autre alors qu'on ne reçoit que l'écho stérile de notre propre voix. L'évincement de l'autre dans notre rapport à l'image fait désapprendre à converser. »

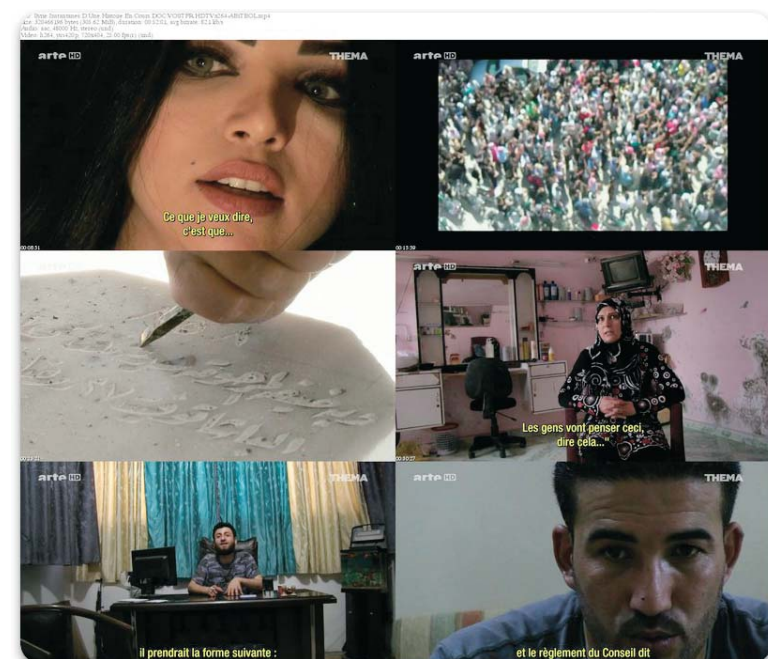
Nul besoin, même, qu'il y ait un ennemi avéré pour que la difficulté à vivre ensemble se présente.

Le spectateur de demain devra donc redoubler de courage. Car si en principe les images abondent et circulent plus que jamais, facilitant ce qu'on appelle la communication, cela a aussi pour effet de rétrécir

notre monde, nous exposant toujours davantage aux réalités autres susceptibles de nous interroger. La peur s'immisce au cœur de notre réponse qui devient fuite plutôt qu'engagement en retour (*respondere*). Nous pouvons être informés instantanément de ce qui se déroule à l'autre bout de la planète, avoir accès à une multitude d'informations (et d'images) sur demande, mais pour l'esprit qui n'a pas moins besoin de temps qu'auparavant pour penser (peut-être même en a-t-il d'autant plus besoin qu'il se trouve assailli de toutes parts), il n'y a entre instantanéité et irréalité qu'un pas qu'il faudra résister à franchir pour ne pas, en définitive, être absent. S'il faut, pour réapprendre la présence, se redonner des lieux physiquement partagés, faisons-le! Si les salles de cinéma n'inspirent plus, multiplions les cinéclubs, officiels ou clandestins; réunissons-nous pour discuter autour des images et, pourquoi pas, transformons la rencontre avec le film en fête collective, à l'africaine. Mais n'oublions

pas que cette vitalité du spectateur nous appartient intimement, et que c'est aussi en soi-même qu'il faut veiller à la préserver et à l'entretenir. Le temps d'un rapport solitaire au cinéma peut être nécessaire pour qu'advienne la réjouissance de l'accompagnement à même la conversation singulière à laquelle tout « bon » film ne manque jamais de convier (c'est-à-dire, pour peu qu'il ne se limite

pas à combler un espace dont les contours sont prédéfinis par la demande, ou encore à chercher à déterminer celle-ci lui-même, à l'intérieur d'une logique marchande). Pour que le spectateur, tel celui des séances africaines, participe au spectacle au lieu d'être anéanti par celui-ci comme le déplore Marie-José Mondzain dans *Homo spectator*⁴, il devra être à l'affût des images qui l'interpellent et refuser celles qui parlent à sa place⁵. Dès lors, il y a fort à parier que l'envie lui prendra de relancer la conversation. [24]



SYRIE: INSTANTANÉS D'UNE HISTOIRE EN COURS (2014) du collectif Abounaddara

1. Cette projection s'est déroulée le 25 avril 1998, dans le cadre d'un hommage à Gaston Kaboré organisé par le Festival Vues d'Afrique. Merci à David Fortin de la Médiathèque Guy-L.-Coté d'avoir joint sa précieuse expertise de documentaliste à mes souvenirs pour en retrouver le contexte précis.
2. J'emprunte ici le titre du très bel ouvrage de Germain Lacasse sur le sujet: *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Éditions Nota bene, 2000.
3. Le film a été projeté à Montréal à la Cinémathèque québécoise en février dernier. Pour visiter le site du collectif: www.abounaddara.com
4. Mondzain y mène une « [...] réflexion [qui] est tout entière habitée par le souci du spectateur que nous sommes devenus aujourd'hui, otages apeurés et trop souvent consentants des productions spectaculaires qui n'ont d'autre effet que d'anéantir le spectateur ». *Homo spectator: Voir, faire voir*. Montrouge: Bayard 2013, p. 16-17.
5. Je m'inspire encore ici de Mondzain lorsqu'elle parle du « [...] visible qui prend la parole, et ne la donne plus » (p. 107). Voir aussi l'entretien à la p. 20 du présent numéro.

LA GRANDEUR D'UN PEUPLE DEVENU FOU

À LA FOLIE DE WANG BING

par Nicolas Klotz



La nuit, un asile psychiatrique dans une petite ville de province en Chine. Un jeune homme vêtu d'un long manteau d'hiver entre dans la lumière jaunasse d'une des cellules lançant cette phrase – *On serait mieux chez nous, mon frère. C'est bientôt le Nouvel an et je n'ai les idées claires que chez moi.* Il pense tout haut, se déplace sans cesse, comme un fauve. Un fauve dans le manteau de Spinoza transpercé de coups de couteaux. Il entre dans une autre cellule, essaye de réveiller un dormeur, le secoue – *Tu vas t'étouffer si tu dors comme ça!* Dehors, sur la cursive grillagée au-dessus de la cour, il continue à penser tout haut, les yeux et la bouche à peine ouverts – *Vous voyez comment sont ces nababs de médecins, toujours à gaspiller l'électricité. Même moi, je ne suis pas aussi irresponsable!* Il éteint les lumières de la cursive – *J'ai trop chaud.* Il rejoint d'autres fous qui planent ou végètent dans le foyer. Deal de tabac, mandarines, médicaments – *Je vais faire un footing. Vingt tours de cour.* Il enlève son manteau, son anorak, son pull, sa chemise et part torse nu, à nouveau sur la cursive. Puis se met à courir, de plus en plus vite, deux tours, trois tours, dix tours – *Quelqu'un me poursuit, il veut me tuer!!!* Sa course s'accélère encore, la caméra bouge, se cogne dans des silhouettes, le perd, le retrouve. Le jeune homme s'arrête, se retourne, il crie en riant vers la caméra – *La vache, tu transpires autant que moi?*

3 h 49. Les expressions « documentaire fleuve » et autres « film monstre » ont accompagné la sortie d'*À la folie*. Expressions toutes faites posées sur bon nombre de films qui se libèrent des contraintes d'une durée commerciale. Wang Bing, Béla Tarr, Lav Diaz, Pedro

Costa, parmi pas mal d'autres cinéastes, n'ont jamais hésité à élargir le pas de leurs films pour expérimenter d'autres rapports à la durée. D'autres rapports aux spectateurs. Ce sont souvent des expériences cinématographiques puissantes, dans lesquels cinéastes et spectateurs se trouvent immergés ensemble dans des univers temporels très forts. Immersions collectives proches du trip, du voyage initiatique, du sommeil éveillé, d'où nous sortons souvent conscients d'avoir vécu une expérience exceptionnelle. Dans ces films-là, une électricité magnétique circule entre le cinéaste et les spectateurs, donnant le sentiment d'entrer dans un film en train de se faire.

Dès les premiers plans de *À la folie*, une question brûlante surgit : à qui est adressé ce film ? Comment Wang Bing a-t-il pu obtenir l'autorisation de filmer ces hommes que nous découvrons, incarcérés contre leur gré, à nus, blessés, abandonnés, sales, malades, assommés de médicaments ? Sont-ils conscients qu'on les filme ? Ont-ils le choix ? Peuvent-ils refuser ? Questions brutales qui viennent compliquer la vision des premières 20 minutes du film au point où l'on se demande ce qu'on fait là, totalement débordés et impuissants, devant cette immense souffrance humaine.

Le cinéaste continue à creuser fort ses plans, dans la durée et dans le réel, n'évacuant ni les excréments, ni les hurlements, ni les répétitions, ni l'ennui. Comment un tel film pourrait-il être projeté en Chine ? Le malaise s'accroît encore devant l'idée qu'il pourrait n'être destiné qu'à un public occidental. Et plus particulièrement, étant donné l'éblouissante durée du film et sa radicalité, exclusivement au public des festivals, des revues de cinéma, des cinémathèques,

voire même, aux musées – plus élitistes mais plus kamikazes que les salles d'exclusivité. Ou alors, et c'est là où les choses deviennent extrêmement passionnantes – qu'il ne soit destiné à aucun public en particulier. Juste exister haut et fort. Maintenant et demain.

Une fois passée et dépassée l'épreuve brutale des 20 premières minutes, *À la folie* s'insinue en vous avec une tendresse entêtée. Dans la séquence décrite plus haut, vous recommencez à entrer dans le film mais cette fois, avec votre propre respiration. Dans la course du jeune homme torse nu, sa transpiration, et ce monologue illuminé par sa lutte entre son humour et sa lucidité, contre l'action dévastatrice des médicaments. Vous croisez des ombres, des dos fracassés, refermés, des visages endormis et surveillés à la fois, tout un monde, un peuple désuni, réuni, autour de ce mot de *folie* qui brûle en eux, autour de vous, en vous, et vous habite.

C'est à cette puissance-là que nous nous sentons conviés par Wang-Bing : celle d'exister en même temps que la folie. Puissance des personnages : exister, exister chaque instant, envers et contre tout ce qui incarne, abandonne, détruit, extermine. *Faut-il devenir*

à ce point fou pour devenir lucides ? La folie serait le récit de cette lutte pour la lucidité, au sein des familles désœuvrées, des amis désespérés, de toutes les prisons d'une société qui s'est organisée pour faire suffoquer le vivant. *Puissance du cinéaste* : emmener la caméra dans l'intimité de ces êtres à moitié ou tout à fait détruits, qui parlent tout haut, nous ouvrent leurs tendresses et leurs apocalypses personnelles comme s'ils s'ouvraient les veines. *Puissance du public* : vivre cette immersion avec les personnages et le cinéaste, quelque que soient les conditions de projection du film – DVD, salle de cinéma, festival, cinéma temporaire, streaming... – sa durée, les sentiments très extrêmement contrastés que vous ressentez.

Il y a quelque chose d'immensément épique dans ce film époustoufflant. Un sens de l'épique que seul le cinéma contemporain sait faire : montrer la grandeur d'un peuple devenu fou. On ne remerciera pas assez Wang Bing d'avoir emmené avec lui, juste une caméra et un micro, pour chercher avec ses hommes détraqués par la lucidité et les médicaments, tous héroïques, quels gestes et quels imaginaires en commun ils pourraient inventer ensemble. 24

« Immersions collectives proches du trip, du voyage initiatique, du sommeil éveillé, d'où nous sortons souvent conscients d'avoir vécu une expérience exceptionnelle. »

UN CAFÉ À COPENHAGUE

Que regarde-t-elle ? Est-elle immobile ? En mouvement ? Va-t-elle nous regarder dans un instant ? Entend-elle quelque chose ? Va-t-elle se lever ? Dire quelque chose ?

C'est une photo, pas un film.

L'instant dont nous voyons la trace est un instant qui dure. Un instant qui nous connecte.

Elle, nous, et le mystère jamais résolu de ce que cherche son regard.

Dans un film, on attendrait le contre-champ, un panoramique, un mouvement de caméra.

Un son, une voix qui l'interpelle. Un homme (amant), une femme (amante) qui entre dans ce lieu où la photo a été prise : un café à Copenhague.

On entendrait parler danois, un prénom : Leila, Esther, Greta.

Le cinéma ne fait que développer ce qui existait déjà dans la photographie et avant cela, dans la peinture. Depuis toujours, nous nous regardons et ressentons toutes sortes de choses mystérieuses.

– Nicolas Klotz



© Nicolas Klotz

AVOIR OU VOIR

ENTRETIEN AVEC DOMINIC GAGNON

propos recueillis par Marie-Claude Loiselle

En tant que spectateur, je suis constamment bombardé par de plus en plus d'informations. Même chose pour les films. Dans la dernière année, on a produit autant de documents audiovisuels que pendant tout le XX^e siècle. Nous en sommes arrivés à un point où nos canaux sont saturés. La question devient : où diriger notre attention ? Comment faire pour se concentrer ? Qui aujourd'hui est capable de lire un livre du début à la fin ? Ou même de regarder un film à la maison sans interrompre sa lecture. Le spectateur heureux, c'est celui qui peut se concentrer. Il faut donc lui offrir quelque chose de fort pour capter son attention. Ce que j'essaie de faire dans mes films, c'est d'éveiller les gens aux détails en observant moi-même les images pendant des heures et des heures pour les recomposer, les amalgamer, les distiller puis les projeter dans des salles de cinéma, qui sont les derniers lieux où on respecte encore le silence.

Je crois que si les salles se sont vidées de leurs spectateurs, c'est que le cinéma dans sa forme actuelle a fait ce qu'il avait à faire. Et si l'on considère que le cinéma est devenu une forme sclérosée, que fait-on partant de là ? Le spectateur est ennuyé parce que tout finit par se ressembler. Est-ce que les cinéastes n'ont à ce point pas d'imagination pour en être arrivés à faire à peu près tous la même chose ? Et les médias n'en ont que pour ces films standards parce que c'est ceux-là qu'on finance, alors que plein d'autres sont ignorés du seul fait qu'ils n'ont coûté que 10 000 \$.

Mais c'est de la faute des cinéastes si les films n'attirent plus personne. On a écoeuré les gens avec des entreprises qui tournent à vide. C'est de la faute des cinéastes, mais aussi des producteurs, des diffuseurs, des magazines et de tout ce qui s'appelle promotion du cinéma. On choisit certains élus et il n'y a plus de travail de recherche, plus de travail critique. La critique a participé au problème et elle n'a fait que l'alimenter. Tel cinéaste reçoit son financement, fait son film, sa bande annonce, les journalistes transcrivent les communiqués de presse. Si tu ne leur envoies pas de communiqué, ils ne parlent pas de toi. Le cinéma ne se résume plus qu'à ça. Heureusement que certains refusent de se soumettre.

CINÉMA FRANKENSTEIN

Si on dit que le cinéma est mort, alors pourquoi continue-t-on de faire des films ? Et s'il est mort, il doit bien y avoir un cadavre quelque part. Où est le cadavre ? Est-ce qu'il est démembré, c'est pour ça qu'on ne le voit pas ? S'il est démembré, alors où sont les membres ? C'est dans cette époque-là que je vis. Il y a des bouts de cinéma partout, et mon travail c'est de les trouver et de les recoudre ensemble. Je demeure extrêmement attaché à l'idée du cinéma. C'est mon héritage. Ce que je fais, ce sont des détournements. Prendre une chose à un endroit et l'amener ailleurs, et cet ailleurs, c'est une salle de cinéma. Pour avoir une vision, il faut être capable d'embrasser la totalité des changements qui ont eu lieu depuis quelques années. Il faut *monter sur la machine*, être au-dessus d'elle pour voir plus loin. On ne peut pas être seulement un utilisateur. J'ai rencontré récemment un des fondateurs de Pirate Bay, un des plus grands sites de partage illégal de fichiers. Il vient de passer deux ans en prison, et ce qu'il dit c'est que la meilleure façon de gagner la partie est de ne pas jouer selon les règles. On ne peut pas non plus juste prendre les codes du cinéma en utilisant toutes les manettes mises à notre disposition et s'imaginer être un créateur. Il ne faut plus suivre les règles. Il faut échapper à toute la « profession », aux techniques.

J'aime à dire publiquement que je n'ai pas peur d'être poursuivi pour utilisation illégale d'images parce que je ne possède rien. Je n'aurai jamais de maison ni d'auto, ce qui me permet d'être totalement indépendant dans ce que je fais. On ne peut rien me saisir, parce que je n'ai rien. Sauf des amis... et eux, on ne peut pas me les prendre. J'ai longtemps vécu dans une cabane dans le bois. J'avais une éolienne fabriquée maison à partir

d'une épave de voiture et des panneaux solaires insignifiants, ce qui était suffisant pour charger la batterie de mon ordinateur et me permettre de monter mes films. Je travaillais sur Final Cut à la bougie. Le fait de ne rien avoir détermine énormément ce que je fais, et c'est aussi pour moi une belle façon de manifester mon désaccord. Bien plus encore que de descendre dans la rue. De toute façon, comme j'ai toujours la police au cul, je ne vais pas aller me planter dans une manif avec une pancarte. La meilleure

« Si on dit que le cinéma est mort, alors pourquoi continue-t-on de faire des films ? Et s'il est mort, il doit bien y avoir un cadavre quelque part. Où est le cadavre ? Est-ce qu'il est démembré, c'est pour ça qu'on ne le voit pas ? S'il est démembré, alors où sont les membres ? C'est dans cette époque-là que je vis. Il y a des bouts de cinéma partout... »

façon d'être politique c'est d'éviter d'avoir un discours politique et d'agir par des actions.

NE PLUS (SE) VENDRE

Si on veut s'émanciper des lois du marché, il faut arrêter de vendre nos films. Une fois que tu ne les vends plus, là tu es vraiment libre ! Ils peuvent se retrouver sur toutes les plateformes possibles, tu t'en fous de te les faire voler, ils sont gratuits. Moi, je dis oui à tous ceux qui me demandent mes films. C'est une autre façon d'être, une autre façon d'exister. Et même si on essaie de protéger un film, il y a de bonnes chances qu'il soit piraté. Et c'est tant mieux ! Il existe plein de versions pirates de mes films, et je m'en réjouis. Ils sont accessibles sur n'importe quel terminal, ils peuvent être télescopés sur un écran de cinéma n'importe quand. *Hoax_Canular*, que j'ai fait il y a deux ans, se trouve sur plusieurs plateformes de visionnage. J'ai accepté parce que je sais que personne ne va faire d'argent avec le film et qu'une fois qu'il se retrouve sur ces plateformes, il a davantage de chance d'être piraté. Je n'ai pas à me soucier de vol, de droits, et les outils dont j'ai besoin pour travailler, je les trouve partout. Je n'ai jamais payé pour un logiciel, et je ne payerai jamais non plus. À partir du moment où tu abandonnes l'idée de gagner de l'argent, c'est là où tu commences à en avoir. Pourquoi chercher deux millions pour inventer les éléments d'un film alors que le réel est si riche ? Aujourd'hui, presque tout est devenu cinéma. Le cinéma est partout. Il est à la télévision, dans les clips, dans la musique sur les réseaux et dans la rue... Longtemps, on a dit : si tu veux comprendre le monde, étudie la philosophie ou la sociologie. Aujourd'hui, c'est le cinéma qu'il faut étudier. Tout passe par là. Ça aide à comprendre comment les images sont fabriquées, manufacturées, comment la propagande s'insinue partout dans nos vies.

Mais il existe déjà tellement d'images, pourquoi en rajouter de nouvelles ? Pourquoi ne pas utiliser celles qui existent déjà et les recoller ensemble pour en faire un film ? Il faut juste trouver une manière de voir, de vraiment voir. À la fin des années 1970, ce qu'on appelait le *found footage* a été épuisé. Aujourd'hui, j'appellerais plutôt ça du *saved footage*, du matériel sauvé plutôt que trouvé. Il y a tellement d'images que, par effet d'accumulation, certaines sont éliminées, oubliées. Des images qui n'ont jamais été vues, dont on ne connaît pas les auteurs et qui sont sans spectateur. Dans ce cas, il ne s'agit même pas pour moi de les détourner puisqu'elles n'ont jamais eu d'usage. Il s'agit plutôt de les prendre et de les donner à voir, de les réinsérer dans le grand imagier. Pour les trouver, je procède en inversant les paramètres des moteurs de recherche. Je demande ce qui a été le moins vu. Sur un sujet comme « Iqaluit », un village inuit dans le Grand Nord, je sauve par exemple la vidéo qu'un jeune vient de mettre en ligne de sa course de motoneige. Ce serait surprenant qu'elle devienne virale, mais j'y retourne un mois

plus tard, deux mois plus tard... et au bout de quelques mois, je me rends compte qu'il n'y a toujours que cinq personnes qui l'on vue. C'est un travail de longue haleine, qui demande beaucoup d'attention. J'accumule des heures et des heures de matériel, et lorsque je décide que j'en ai suffisamment, je pars dans le bois où il n'y a pas Internet – pour ne pas être tenté de retourner en ligne – et là, je me mets au montage. Je cherche des solutions de montage partant de ce que j'ai. Je cherche de nouvelles formes, de nouveaux types d'assemblage. Je fais du cinéma par-delà les images, je les sur-propulse. Il y a tellement de liens possibles qui peuvent être créés, il ne faut pas avoir peur. Tout est dans l'utilisation que l'on en fait, dans le travail de montage, de mise en rapport.

« OF THE NORTH » SANS NANOOK

J'utilise des images de gens qui sont déjà dans l'exhibition d'eux-mêmes, mais le fait d'avoir recours à ce que les autres ont créé me donne une responsabilité énorme. Je ne peux pas les décevoir, ni les humilier, les ridiculiser. Et la ligne est hyper-mince. Par exemple, dans mon plus récent film, *Of the North*¹, on voit quatre Inuits qui se vomissent le corps, filmés par leurs amis. On me dit que je ne peux pas montrer une chose comme ça en documentaire, qu'on n'a jamais vu ça... Mais le chum qui tient la caméra se met à rire, et son rire vient légitimer toute l'entreprise. En plus, ce sont eux qui ont mis ces images dans l'espace public, en ligne. Le fondement de mon projet est de faire un pied de nez à *Nanook of the North* de Flaherty. Les références au film original sont accidentelles, notamment parce qu'il n'y a pas tant de choses que ça à filmer dans le Grand Nord : il y a la glace, les animaux, des machines...

et des hommes qui cherchent à s'amuser, à se désennuyer depuis que leur vie n'est plus menacée comme avant. Ils jouent au golf sur la banquise et ils chassent avec des moyens modernes. C'est davantage psychologiquement que physiquement qu'ils sont menacés.

Faire un portrait des Inuits, mais avec leurs propres images, c'est là où les anthropologues et les ethnologues de ce monde ont échoué, parce que ce n'est pas un peuple qui s'ouvre facilement. Tu ne vas pas aller cogner à leur porte pour leur demander si tu peux les filmer lorsqu'ils sont saouls morts. Or, dès qu'il se passe quelque chose qui sort un peu de l'ordinaire, leur réflexe, c'est de sortir une caméra. Une maison brûle, ils ne cherchent pas à éteindre le feu mais à le filmer. S'il y a huit chiens Husky morts de froid à la déchetterie, il n'est pas question de les enterrer mais de les filmer. Le réflexe de sortir la caméra vient avec le drame... sans même qu'ils se demandent si la personne qu'ils filment a besoin d'aide. J'ai aussi quelques images de naissances et d'enfants mais, essentiellement ce qu'ils documentent, ce sont les événements sensationnels. Ça devient une chronique de tout ce qui va mal.

« Il ne faut pas se demander pourquoi le cinéma est devenu aussi ennuyant, tout le monde est sur les antidépresseurs ! Autant ceux qui font les films que les spectateurs et les critiques. Alors c'est nivelé, c'est tout en DCP. »

DÉTOURNEMENTS

Ce qui est nouveau dans le fait de travailler avec les images déjà existantes, c'est que cela permet de me détourner des plateaux de tournage, de l'Union des artistes, de Vision Globale, du « meat-market » général, du glamour des festivals. De me détourner de toutes les institutions de ce monde, que je crois complètement sclérosées. Peut-être aussi que le spectateur peut se retrouver davantage dans cette nouvelle manière de faire des films, qui le questionne directement. Je crois qu'il doit se créer une nouvelle symbiose entre le spectateur et le cinéaste, parce qu'en ce moment, ce sont deux solitudes. Je n'en peux plus d'entendre les cinéastes se lamenter que leurs films ne sont pas montrés et qu'il n'y a plus personne dans les salles. Le public a raison d'être déçu. Ce n'est certainement pas en entretenant une quelconque forme de nostalgie qu'on va retrouver un public. En perpétuant cette manière dont, tout doucement, on autorise les jeunes à faire des films : tu vas à l'école, tu apprends à manipuler les caméras et la technique, ensuite tu tournes des courts métrages pour gagner le respect des plus vieux, et comme ça, ils vont te donner de l'argent ou te prêter leur caméra en étant sûr que tu ne vas pas la casser. Que tu ne vas pas casser la manière de faire des films. Ça crée une génération de gens très dociles, qui font les choses « by the book ». Qui participent juste à l'effort général sans rien remettre en question.

MAFIA

Il faut envisager aujourd'hui le post-digitalisme. Ce n'est pas vrai que les images sont plus faciles à conserver en numérique, ce n'est pas vrai que tous les contenus vont être gratuits et qu'on pourra travailler avec peu de moyens. Maintenant, je suis obligé de faire des DCP de mes films, sinon les festivals ne les présentent pas. En faisant ça, il devient impossible de copier un film, alors que toute ma démarche repose sur le principe de piratage. Selon moi, la meilleure façon de préserver un film, c'est de le copier. Il n'y a pas si longtemps encore, les festivals pouvaient présenter tous les types de format. On a eu dix, quinze ans de fun et c'est déjà fini. Les salles de projection ont presque toutes été rénovées, et c'est la mafia qui a mis la main là-dessus. Les salles ont signé

des contrats qui les empêchent de présenter autre chose que des DCP. C'est une régression énorme pour un artisan comme moi ! C'est nous qui écopons, parce que bientôt, nous n'aurons plus accès aux salles, n'étant pas capables de terminer nos films selon les nouvelles normes, et ce sont aussi les spectateurs qui vont y perdre. On prétend chercher l'originalité et pourtant tout converge vers une standardisation, même dans les émotions. Il ne faut pas se demander pourquoi le cinéma est devenu aussi ennuyant, tout le monde est sur les antidépresseurs ! Autant ceux qui font les films que les spectateurs et les critiques. Alors c'est nivelé, c'est tout en DCP. C'est devenu déprimant de sortir, et ça coûte de plus en plus cher. Pourquoi payer quand tout est déjà piraté et gratuit ?

Mais je crois que l'homme est plus fort que toutes les technologies. Il peut tout détourner, c'est le propre de l'humain. Depuis que le travail existe, que la perruque existe, c'est-à-dire que des gens détournent à des fins personnelles les outils qui leur sont offerts pour le travail. Les ouvriers qui travaillaient sur les chaînes de montage de fabrication de tanks pendant la Deuxième Guerre mondiale trouvaient le moyen de se faire des BBQ. Ils faisaient griller de la viande avec des pièces de tank. Ça aussi, c'est une forme de résistance.

FUTURISME

On peut voir le manuel d'instruction d'un téléphone intelligent comme de la poésie futuriste. C'est vrai ! On y parle d'images qui vont à la vitesse de la lumière, d'architectures faites de verre, de lumière, d'informations. Lorsque je lis : vous pouvez partager vos vidéos et vos photos instantanément avec qui vous voulez dans le monde, c'est une utopie futuriste ! On peut être sur deux continents et avoir une conversation comme celle qu'on a là tous les deux, mais où sommes-nous pendant ce temps-là ? C'est ça l'architecture futuriste : celle où des choses se morphent, se transforment. C'est pour ça que je ne peux pas considérer que la technologie, c'est de la merde. L'homme sera toujours plus fort qu'elle. Il faut juste savoir s'en amuser, développer un discours critique à son égard, et même une esthétique qui nous permette de marcher par-dessus, de se situer au-delà.



RIP IN PIECES AMERICA (2009)



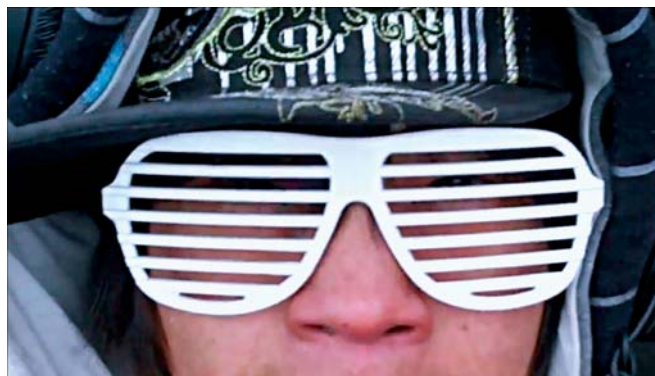
OF THE NORTH (2015)

Je vois venir un mouvement contre-culturel, une nouvelle génération qui va dire: « Papa, maman, je ne le veux pas le téléphone portable que vous m'offrez. Et puis, vous pouvez aussi garder vos capotes... » On arrive à l'ère du post-digital, où on va se rendre compte que toutes les promesses faites nous ont déçus. C'est fantastique, les gens vont redécouvrir l'immédiat, la proximité, le hasard! On n'a simplement pas le choix, il va falloir qu'il y ait une contre-offensive, sinon on est foutu, c'est clair. On est tellement pressurisés, poussés à acheter, à consommer, à s'abonner à des sites, à devenir « ami ». Je ne peux pas imaginer que des jeunes de 15, 20 ans ne voient pas que c'est nul, tout ça.

Pour exister aujourd'hui, peut-être qu'il faut disparaître. Pour avoir une vraie voix, une vraie incidence sur les choses, peut-être qu'il faut juste être invisible, ne pas avoir de site Internet, de ne pas faire de publicité pour nos films et compter sur une chose tout à fait de base: le bouche-à-oreille, les relations de confiance. Aller traîner à gauche et à droite. Il faut créer des liens, mais pour cela, ce n'est pas compliqué, coupons l'électricité et on va en créer des liens! Je ne veux pas épier mes amis sur Facebook, je veux qu'on ait de vraies conversations. C'est aussi pour ça que je me fais un devoir d'accompagner mes films partout où ils vont. Parce que ce n'est pas seulement une projection, c'est un débat. Le fait d'amener des images du Web dans une salle de cinéma, c'est aussi politique. C'est une manœuvre. Alors, il faut que je sois là pour en discuter avec les gens. Je considère qu'on travaille tous ensemble, qu'on soit cinéaste, critiques, universitaires, spectateurs. On réfléchit, on imagine des choses, on a peur, on essaie de trouver des solutions ensemble.

Je crois que d'ici dix ou quinze ans, ce sera beaucoup plus clair ce que deviennent le « cinéma » et le spectateur. Et cette compréhension va venir avec des innovations technologiques. Regarder un mur dans une salle, ça sera complètement dépassé. On ne peut pas être nostalgique et dire aux gens qu'ils devraient aller au cinéma et aimer les films qu'on leur présente. On doit simplement les « décoloniser ». 24

1. Prix du Jury Régionyon du long métrage le plus innovant de la Compétition internationale du festival Visions du réel 2015, en Suisse. *Of the North* sera présenté à l'automne à Montréal.



Lire également à propos de *Pieces and Love All to Hell* et *Big Kiss Goodnight* (n° 159, p. 46), *Pieces and Love All to Hell* (n° 161, p. 41). ENTRETIEN (n° 162, p. 18-25), et « Aujourd'hui », un texte de Dominic Gagnon (n° 165, p. 22-23).

24 images a édité *RIP in Pieces America* en complément de son numéro 162, Juin-juillet 2013.

Filmographie sélective

Beluga Crash Blues 1997
Du moteur à explosion 2000
RIP in Pieces America 2009
DATA 2010
Pieces and Love All to Hell 2011
Big Kiss Goodnight 2012
L'espace de la société (2013)
Hoax_Canular 2013
Of the North 2015





LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | CINÉMA | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES |
CINÉMAS | SÉQUENCES | CRÉATION LITTÉRAIRE | BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS |
MŒBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | CULTURE ET SOCIÉTÉ | À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIAISON | LIBERTÉ |
QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | HISTOIRE ET PATRIMOINE | CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE
LITTÉRATURE | LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE | THÉÂTRE ET MUSIQUE
CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE | THÉORIES ET ANALYSES
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE | VOIX ET IMAGES

sodep

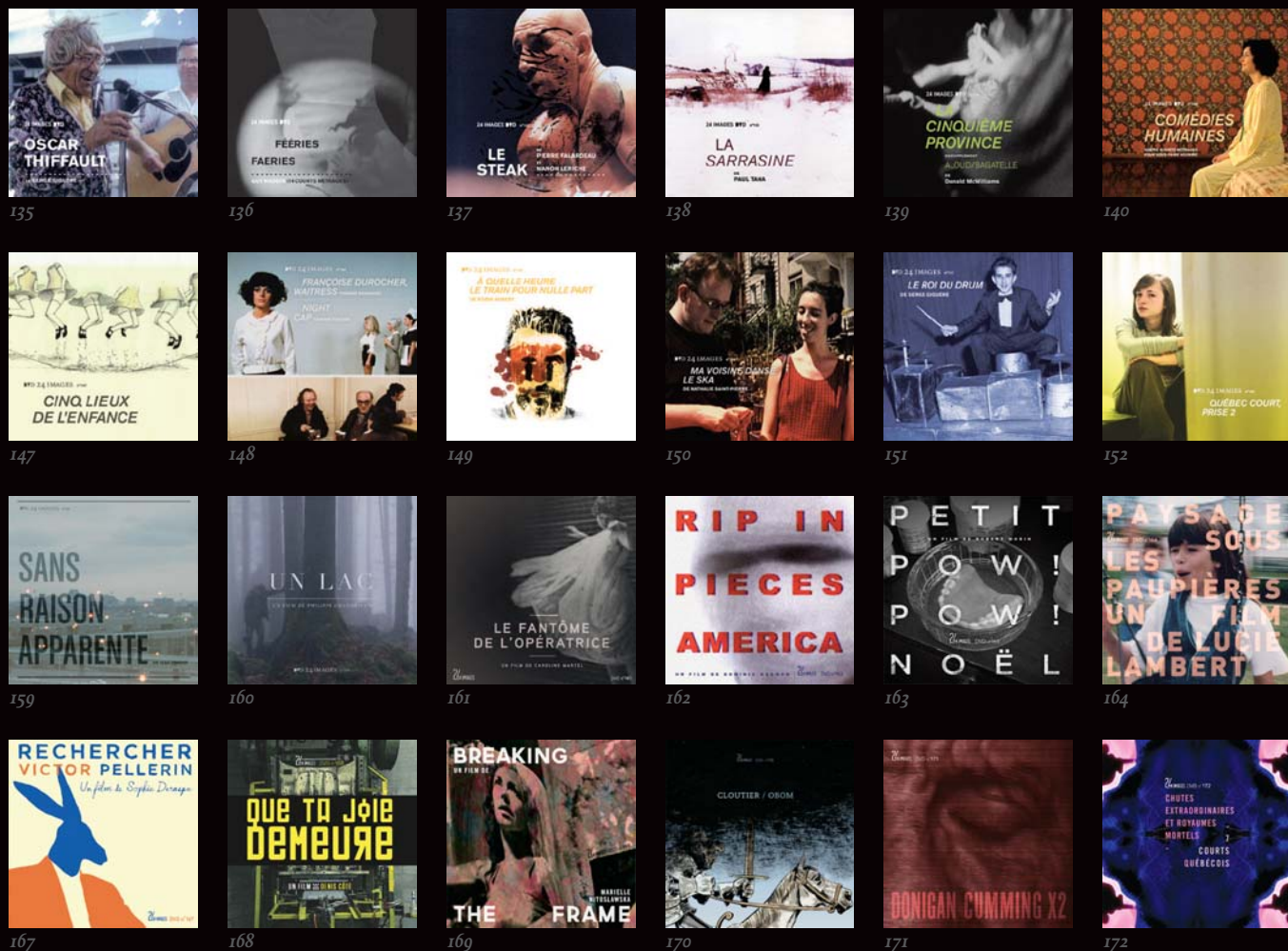
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
WWW.SODEP.QC.CA



LA COLLECTION DVD 24 images

- RÉALISATEUR – Titre Numéro du DVD
- JEREMY PETER ALLEN – Requiem contre un plafond 140
 ROBIN AUBERT – À quelle heure le train pour nulle part 149
 ALBÉRIC AURTENÈCHE – M'ouvrir 152
 CÉLINE BAILL – Barcelone 153 – La fourmi et le volcan 153
 ANDRÉ-LINE BEAUPARLANT – Trois princesses pour Roland 146
 RÉMY BEAUSOLEIL – Sales images 134*
 ANDRÉ BRASSARD – Françoise Durocher, waitress 148
 RICHARD BROUILLETTE – Trop c'est assez 166
 NATHALIE BUJOLD – Emporium 165
 HUBERT CARON GUAY – Épopée, l'état du moment 155
 JEAN CHABOT – Sans raison apparente 159
 MONIA CHOKRI – Quelqu'un d'extraordinaire 172
 TERENCE CHOTARD – Un royaume déménage 172
 CLAUDE CLOUTIER – Compilation 170
 DONIGAN CUMMING – A Prayer For Nettie 171 – Erratic Angel 171
 DENIS CÔTÉ – Nos vies privées 144 – Que ta joie demeure 168
 MICHÈLE COUNOYER – La basse cour 129
 JEANNE CRÉPEAU – La beauté du geste 130
 DEFASTEN – Density 1 134*
 MICHEL DE GAGNE – Sales images 134*
 FRANÇOIS DELISLE – Ruth 156*
 SOPHIE DERASPE – Rechercher Victor Pellerin 167
 RAPHAËL DOSTIE – Un royaume déménage 172
 LES DREW – La terre est habitée 129
 GEORGES DUFAUX – À votre santé 143
 LORRAINE DUFOUR – Le voleur vit en enfer 165
 SOPHIE DUPUIS – Si tu savais Rosalie 147
 GUY ÉDOIN – Les eaux mortes 131
 ANNE ÉMOND – Sophie Lavoie 152
 PIERRE FALARDEAU – Le steak 137
 PASCAL FÉRLAND – Adagio pour un gars de bicyclette 142
 – La défaite du général Pringle 142 – Michel Brûlé 142
 – La mort de Tarzan 142
 PETER FOLDÈS – La faim 129
 ANDRÉ FORCIER – Night Cap 148
 GUILLAUME FORTIN – Dolores 152
 DOMINIC GAGNON – RIP in Pieces America 162
 MICHEL GÉLINAS – Sales images 134*
 SUZANNE GERVAIS – L'atelier 129
 SERGE GIGUÈRE – Oscar Thiffault 135 – Le roi du drum 151
 MAXIME GIROUX – Les jours 131 – La tête en bas 172
 JACQUES GODBOUT – Alias Will James 145
 OLIVIER GODIN – Feu de Bengale 172
 PHILIPPE GRANDRIEUX – Un lac 161 – Leçon de cinéma
 de Philippe Grandrieux 161
 PIERRE HÉBERT – Souvenirs de guerre 129 – Seule la main... 134*
 CHRISTOPHER HINTON – Blackfly 129
 RODRIGUE JEAN – Épopée, l'état du moment 155
 RENÉ JODOIN – Rectangles et rectangles 129



MERVAM JOOBEUR – Cod, Weeds and Revolution 172
 JEAN-CLAUDE LABRECQUE – Essai à la mille 134*
 MANON LABRECQUE – En deçà du réel 165
 LUCIE LAMBERT – Précis du quotidien 147 – Paysage sous les paupières 164
 ARTHUR LAMOTHE – Bâcherons de la Manouane 132*
 SIMON LAVOIE – Une chapelle blanche 131
 CAROLINE LEAF – La métamorphose de M. Samsa 129
 JEAN PIERRE LEFEBVRE – Mon amie Pierrette 133
 JACQUES LEDUC – On est loin du soleil 141
 KARL LEMIEUX – Western Sunburn 134* – Le steak 152
 MANON LERICHE – Le steak 137
 PHILIPPE LESAGE – Pourrons-nous vivre ensemble? 158
 ARTHUR LIPSETT – Very Nice Very Nice 129
 GUY MADDIN – The heart of the world 136 – Odilon Redon 136 – Sissy-boy slap-party 136 – Sombra Dolorosa 136 – A trip to the orphanage 136 – Fuseboy 136 – Audition I 136 – Audition II 136 – Rooster workbook 136 – Chimney workbook 136 – Zookeeper workbook 136 – Odin's shield maiden 136 – Nude caboose 136 – Hospital fragment 136
 CAROLINE MARTEL – Le fantôme de l'opératrice 161
 PETER METTLER – Picture of Light 157
 DONALD McWILLIAMS – La cinquième province 139 – Aloud/Bagatelle 139
 FRANÇOIS MIRON – Hymn to Pan 134*
 ROBERT MORIN – Petit Pow! Pow! Noël 163 – Le voleur vit en enfer 165
 KAVEH NABATIAN – Nan Lakou Kanaval 172
 SOLOMON NAGLER – Untitled 3 (Stone killer) 134*
 SAMER NAJARI – Le petit oiseau va sortir 131
 MARIELLE NITOSLAWSKA – Breaking the frame 169]
 OBOM – Compilation 170
 RAFAEL OUELLET – New Denmark 154
 HALIMA OUAIRI – Mokhtar 152
 FRÉDÉRIC PELLETIER – L'air de rien 131
 SÉBASTIEN PILOTE – Dust bowl Ha! Ha! 152
 KAJ PINDAL – La terre est habitée 129
 BRETISLAV POJAR – E 129
 MATTHEW RANKIN – Mynarski chute mortelle 172
 VANYA ROSE – Montréal stories 1944 147
 NICOLAS ROY – Petit dimanche 131
 NATHALIE SAINT-PIERRE – Ma voisine danse le ska 150
 DAICHI SAITO – « All that rises » 134*
 LISA SFRISO – Les adieux 147
 MARTIN TALBOT – Un homme de main 140
 PAUL TANA – La Sarrasine 138
 STÉPHANE THIBAUT – Le beau Jacques 140
 MARIE-HÉLÈNE TURCOTTE – La formation des nuages 147
 ESTHER VALIQUETTE – Le récit d'A 165
 FRANK VITALE – Hitch-Hiking 165

* DVD ÉPUISÉ – La revue pourrait être disponible contactez-nous.

Tous les titres sont en version intégrale. BONDE COMMANDE EN PAGE 2

Chutes extraordinaires et royaumes mortels

7 courts métrages québécois de La distributrice de films

Gods, Weeds and Revolution de Meryam Joobeur, 2012 – Meilleur documentaire canadien – DOXA 2014 / *Quelqu'un d'extraordinaire* de Monia Chokri, 2013 – Meilleur court métrage canadien – Festival du nouveau cinéma 2013 – Jutra 2014 / *La tête en bas* de Maxime Giroux, 2013 / *Nan Lakou Kanaval* de Kaveh Nabatian, 2014 – Prix de la créativité – Festival du nouveau cinéma 2014 / *Un royaume déménagement* de Raphaël Dostie et Terence Chotard, 2014 – Meilleur documentaire – Regard sur le court 2015 / *Mynarski chute mortelle* de Matthew Rankin, 2014 – Court métrage d'ouverture – Festival du nouveau cinéma 2014 / *Feu de Bengale* d'Olivier Godin, 2014 – Meilleur court métrage canadien – Festival du nouveau cinéma 2014

Fondée en 2012 par Daniel Karolewicz et Laurent Allaire bientôt rejoints par Serge Abiaad, La distributrice de films (www.ladistributrice.ca) venait affronter un véritable paradoxe : la quantité et la qualité des courts métrages produits au Québec face à l'absence de moyens financiers et humains pour les distribuer et les diffuser. Paradoxe bien de notre temps à l'ère d'Internet et des réseaux sociaux alors que les outils mis à la disposition des auteurs n'ont jamais semblé aussi disponibles. En apparence, car avec la multiplication des festivals, des sites de partage, des plateformes de diffusion ou de distribution, lancer un court métrage sur le Web s'apparente trop souvent à jeter une bouteille à la mer. La distributrice de films pariait alors sur une stratégie éditoriale relativement simple : compter sur un ensemble restreint de films forts, sur des auteurs prometteurs et en profiter pour offrir en diffusion les courts métrages, introuvables ou éparpillés d'auteurs

confirmés. Un pari relevé avec brio et peu de moyens en très peu de temps. Côté distribution, quelques-uns des films les plus marquants de ces dernières années, à commencer par *Quelqu'un d'extraordinaire* en 2013 et *Mynarski* en 2014, succès impressionnants, ont assuré une visibilité enviable à la jeune structure. Côté diffusion, la présence des courts métrages de Denis Côté, Sophie Deraspe, Maxime Giroux, Félix Dufour-Laperrière (dont le remarquable premier long métrage *Transatlantique* a rejoint le catalogue) ou encore de Deco Dawson, Solomon Nagler, Matthew Rankin, Olivier Godin, Samer Najari... est tout à fait parlante. D'une part, l'adhésion de ces cinéastes renforce le bien-fondé de la démarche (et son urgence), d'autre part, la ligne éditoriale saute aux yeux. Les sept films rassemblés sur le DVD *24 images* sont emblématiques de la force et de l'originalité du «genre» court métrage au Québec. – **Philippe Gajan**

Quelqu'un d'extraordinaire

Monia Chokri | 2013 | Fiction | 29 minutes

Scé. : Monia Chokri. Ph. : Josée Deshaies. Concept. son. : Sylvain Bellemare. Mont. : Xavier Dolan. Int. : Magalie Lépine-Blondeau, Anne Dorval, Sophie Cadieux, Émilie Bibeau, Évelyne Brochu, Anne-Élisabeth Bossé, Laurence Leboeuf, Marilyn Castonguay et Émilie Gilbert. Mus. : Frédéric Lambert et Clara Furey. Prod. : Nancy Grant (Metafilms).

En un seul film, la comédienne Monia Chokri aura su s'imposer comme une cinéaste avec laquelle il faudra désormais compter. Jutra du meilleur court métrage en 2014, *Quelqu'un d'extraordinaire* est porté par un montage hyperdynamique, gracieuseté de l'ami Xavier Dolan, et un sens du dialogue sous forme de jeu de massacre qui n'a rien à envier au jeune prodige canadien. Tout comme Dolan, Chokri joue habilement sur les archétypes de la culture actuelle pour proposer en fin de compte un portrait plus fin que sa prémisse ne le suggérerait.

L'archétype en question s'appelle Sarah. Montréalaise de 30 ans, éternelle étudiante au doctorat, elle accumule les soirées trop arrosées pour oublier ses angoisses existentielles. Autour d'elle, ses amies bourgeoises discutent mariage et vie de famille en toute hypocrisie. Un fossé se creuse. Lors d'une réunion de trop, Sarah explose avec une verve venimeuse qui n'existe qu'au cinéma – ou chez Dolan.

Certains films parviennent à capter avec précision un certain esprit de leur époque ou de leur environnement. Aux États-Unis, les chroniques adolescentes de John Hughes demeurent une excellente porte d'entrée vers les enjeux de la jeunesse américaine de banlieue des années 1980. On imagine sans difficulté que *Quelqu'un d'extraordinaire* puisse jouer le même rôle par rapport à la jeune



célibataire montréalaise cultivée des années 2010. À l'aide d'un récit concentré sur quelques heures, Chokri explore subtilement les multiples facettes contradictoires et refoulées de son anti-héroïne dont les réactions intempestives dressent l'autoportrait d'une femme forte qui assume sa singularité et affirme sa place au sein – et légèrement en dehors – de la société. Esprit brillant, langue de vipère, charisme tranquille et tête confuse : décidément, Sarah est quelqu'un d'extraordinaire. Et Monia Chokri comprend bien que les errances émotives de son personnage en disent beaucoup sur celles de toute une génération. – **Bruno Dequen**

God, Weeds and Revolution



Meryam Joobeur | 2012 | Documentaire | 19 min | vo. arabe et anglaise stf

Scé. : Meryam Joobeur. Ph. : Vincent Gonneville. Concept. son. : Miles Coe. Mont. : Dominique Loubier et Meryam Joobeur. Prod. : Meryam Joobeur

Dans un village tunisien, une jeune femme se tient devant une porte fermée, celle de la maison de ses grands-parents où elle a passé ses jeunes années. Son grand-père souffre aujourd'hui de la maladie d'Alzheimer alors que la révolution gronde encore au loin. Ce beau court métrage issu du vivier de l'Université Concordia est le film de tous les passages, intimes et collectifs. Avec sa caméra fluide qui glisse entre passé et présent, Meryam Joobeur dit la nostalgie de l'enfance, l'oubli et la dépression, l'aliénation des femmes et leur beauté, la douleur d'un peuple spolié par un pouvoir autocrate qui emprisonnait et torturait sans vergogne, la vengeance de Dieu en faveur des plus faibles. Pourquoi revenir ? À la faveur de cette quête personnelle qui la taraude, la cinéaste file un récit allusif et métaphorique, ample comme les méandres de la mémoire. — **Gérard Grugeau**

Texte déjà publié dans notre n° 159

Feu de Bengale

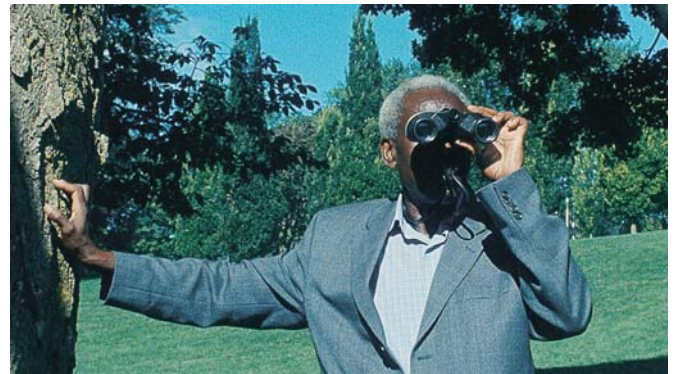
Olivier Godin | 2014 | Fiction | 11 minutes

Scé. et ph. : Miryam Charles. Concept. son. : Guillaume Guérette, Bernard Gariépy-Strobl. Mont. : Olivier Godin. Inter. : Rose-Maïté Erkoreka, Ève Duranceau, Annie Darisse, Lindsay Noël, Edigh Charles et Kerlando Morette. Mus. : Philippe Battikha. Prod. : Miryam Charles, Michael Yaroshevsky (Cheminée Deux).

« Antilles, 1994. À la veille de l'arrivée de forces militaires étrangères sur l'île où ils ont grandi, les membres d'un groupe pacifique kidnappent un soldat afin de lui soutirer des informations qui pourraient à jamais altérer le destin politique de leur pays. »

Rarement un synopsis aura été aussi exact et trompeur ! Fidèle à son univers de conte minimaliste moderne révélé, entre autres dans *Le pays des âmes* et *La boutique de forge*, Olivier Godin utilise cette prémisse pour explorer à nouveau les possibilités poétiques qu'offrent les jeux entre le langage, les voix et les multiples rapports image-son.

Tout comme le jeune Godard de *Pierrot le fou*, auquel le film fait immanquablement penser (digressions ludiques sur fond d'actions terroristes), Godin utilise le récit et le cadre comme un squelette malléable. Aux antipodes du réalisme social qui domine la majeure partie de la production québécoise, le cinéma de Godin se déploie selon une logique qui lui est propre, et le film n'a de cesse d'afficher, comme dans les œuvres du mentor suisse, les rouages de sa construction. Dès l'ouverture, le discours du père des kidnappeuses s'avère n'être qu'une répétition – et le personnage ne reviendra qu'à la fin du film boucler son intervention.



La musique s'interrompt quelques secondes à peine après avoir débuté. Les personnages fixent souvent la caméra debout devant un fond neutre. Des banderoles rouges semblent faire office de sang – ou peut-être pas. Pour peu, on ne serait pas surpris de voir débarquer dans le champ Anna Karina en chef de bande !

Si les influences sont plutôt manifestes, Godin parvient toutefois à constituer un univers singulier. Dominé par un rythme tout en langueur, privilégiant les télescopes historiques, les Antilles des années 1990 filmées en grande partie dans un appartement montréalais où le cellulaire côtoie les lettres au charme désuet, *Feu de Bengale* est un intrigant fantôme atemporel, hanté par les fantômes de la décolonisation. — **Bruno Dequén**

Un royaume déménage

Raphaël Dostie et Terence Chotard | 2014 | Documentaire | 19 minutes

Scé. : Raphaël J. Dostie et Terence Chotard. Ph. : Ménad Kesraoui. Concept. son. : Frédéric Cloutier. Mont. : Terence Chotard. Mus. : Sina Bathaie. Prod. : Fanny Drew et Jean Fugazza (Ecranhia productions).

Un royaume déménage est une incursion dans le monde clos de la congrégation des sœurs catholiques de Sainte-Jeanne-d'Arc. Elles sont 82 religieuses, occupant une vieille bâtisse au bord du fleuve Saint-Laurent, près de Québec. Elles sont surtout très âgées, isolées, et n'ont pas de réelle relève à leur suite. Alors, elles ont voté le déménagement de leur congrégation. *Un royaume déménage* est donc l'histoire d'une disparition, celle d'une époque révolue et de la fin de la religion comme structure sociale, ce dont les principales intéressées semblent tout à fait conscientes. Au fil des saisons, les cinéastes Terence Chotard et Raphaël J. Dostie filment avec délicatesse et pudeur cet univers feutré, rythmé par le chuchotement des prières. Ils ont l'intelligence de privilégier la simple observation dans leur approche documentaire, tout en retenue, plutôt que de forcer les entrevues et les témoignages. Optant pour de longs plans sereins, ils s'attardent sur les activités quotidiennes, dont le cycle immuable perdure malgré l'approche d'un grand bouleversement. Délestées depuis longtemps d'un véritable rôle social, les sœurs s'affairent surtout à réciter ou écouter les prières, à l'habillage, à l'entretien des objets du



couvent... Une sœur dépoussière des poupées à l'effigie de religieuses dans une vitrine, ou encore la statue en cire d'un prêtre. On se croirait déjà dans un musée, face à la reconstitution d'un monde disparu. Des meubles sont emmenés, devant le regard mélancolique d'une sœur à la fenêtre. Une autre religieuse, comme si elle anticipait des adieux douloureux, vit ses derniers instants parmi ses compagnes, alors que dehors les pelleteuses commencent à s'affairer. *Un royaume déménage* ne cède pas à la nostalgie, mais interroge la perte de tout ce qui se cachait là, depuis si longtemps, et dont on ne perçoit plus le sens et la fonction. Le déménagement des sœurs vers ce qui ressemble à une maison de retraite se fait en parallèle de l'excavation de leur cimetière. Lorsqu'un lieu est arraché à même le sol, ce qu'il abritait peut-il lui survivre? — **Apolline Caron-Ottavi**

La tête en bas

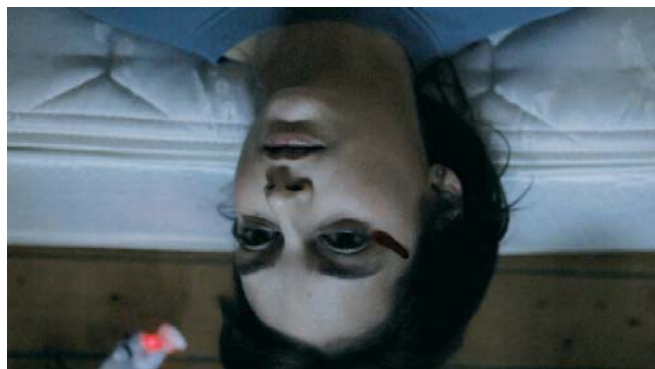
Maxime Giroux | 2013 | Fiction | 29 minutes

Scé. : Alexandre Laferrière et Maxime Giroux. Dir. ph. : Sara Mishara. Concept. son. : Frédéric Cloutier et Stéphane Bergeron. Mont. : Mathieu Bouchard-Malo. Mus. : Hôtel Morphée. Int. : Sophie Desmarais, Victoria Diamond, Éliane Préfontaine et Martin Dubreuil. Prod. : Nancy Grant, Sylvain Corbeil et Maxime Giroux (Metafilms).

Avec *La tête en bas*, Maxime Giroux revient aux thématiques développées dans les longs métrages *Demain* et *Jo pour Jonathan*. On pourrait dire que les trois jeunes filles de son film sont trop près de la terre, d'un réel qui les enferme. Elles se réfugient chez elles, solitaires, et les rencontres qu'elles semblent avoir provoquées ne font que les enfoncer dans leur apparente schizophrénie. Elles ont renoncé aux sentiments, au monde, se dit-on. Elles ne savent pas quoi faire, vaquent à des choses inutiles, s'abandonnant à des jeux flous. Enfermées dans leur appartement, elles se ferment aussi aux autres – et à nous.

Que pouvons-nous tirer d'elles? Ont-elles renoncé à tout? Probablement. Elles semblent avoir une âme ruinée. Elles ne savent pas ce qu'elles veulent. Elles ne veulent probablement plus rien. Ou sont-elles trop conscientes du monde fini qui les entoure pour adopter une telle posture?

Une (disons Victoria) joue à mettre sa tête en bas. Une autre (Éliane) programme des rencontres, les yeux bandés. La troisième (Sophie) emprunte un jouet, fascinée par tout ce qui vole (mais tombe). Elles donnent comme elles peuvent corps au quotidien, qui n'est que déraison et vide. Elles sont comme dans un état végétatif. Entre l'ennui – et le



désarroi qu'il provoque –, elles ne savent pas se décider. Elles laissent le destin le faire pour elles. Elles ont abdiqué.

Maxime Giroux a choisi une mise en scène en parfaite symbiose avec l'état dépressif de ses personnages. Sa caméra, presque toujours immobile, coince les jeunes filles, les épingle – le cinéaste a un côté entomologiste froid et cruel. Il met beaucoup d'accent sur un fond sonore fait de bruits de toutes sortes qui, à force, déréalise tout, personnages comme situations. Sa réalité trouble: on a l'impression que Giroux filme des morts-vivants. Placée sous le signe de l'économie, sa réalisation est épurée jusqu'à l'asphyxie. Tout est, en fin de compte, lent, engourdi. Ses jeunes filles se laissent glisser dans cette torpeur qui les saisit, s'y laissent laisser tomber la tête la première, comme le suggère le dernier plan de ce court métrage au climat hypnotique étrange et à la douceur trompeuse. — **André Roy**

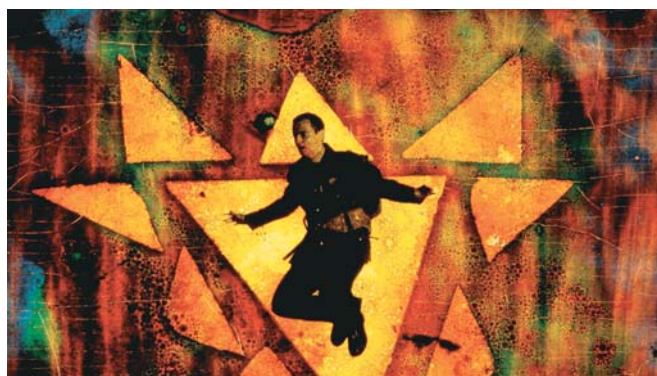
Mynarski chute mortelle

Matthew Rankin | 2014 | Fiction | 8 min | vo. française, anglaise et polonaise

Scé. et anim. : M. Rankin. Ph. : Julien Fontaine. Dir. art. : Louisa Schabas. Mont. : Matthew Rankin et Elisabeth Olga Tremblay. Mus. : Patrick Keenan. Int. : Alek Rzeszowski, Robert Vilar, Annie St-Pierre, Eve Majzels et Louis Negin. Prod. : M. Rankin et Gabrielle Tougas-Fréchette

Héros canadien de la Seconde Guerre mondiale, l'aviateur Andrew Mynarski doit sa célébrité à sa mort mémorable. Après avoir tenté en vain de sauver un frère d'armes prisonnier d'un bombardier en chute libre, il finit par sauter dignement de l'avion avec son parachute en flammes. Il atteint le sol brûlé vif. Courage, honneur, abnégation et destin singulier constituent ainsi l'héritage d'un soldat devenu légendaire, auquel le gouvernement canadien consacra même un court métrage dans sa série des « minutes du patrimoine ».

Rien ne pourrait être plus éloigné de ce court métrage patrimonial à la production léchée et classique que l'ovni hybride que Matthew Rankin a concocté en l'honneur de Mynarski. Dans la lignée de son illustre compatriote winnipegais Guy Maddin, Rankin mélange librement fiction, documentaire, hommage au cinéma muet et explorations expérimentales afin de transformer l'anecdote historique en rêve poétique. Héros au faciès tout droit sorti d'un film de propagande des années 1940, le Mynarski de Rankin voit peu à peu son univers en noir et blanc de carton-pâte être envahi par des ombres chinoises qui percent le ciel obscur, alors même qu'une détérioration de la pellicule transforme les



flammes en virus contagieux. À l'image de son bombardier troué par les balles ennemies, c'est la matière même d'un mélodrame muet qui est progressivement parasitée par de véritables explosions graphiques.

Il ne reste plus qu'à chuter. Cette chute, qui fit entrer Mynarski malgré lui dans les livres d'histoire du Canada, représente le cœur de ce film dans lequel ce saut mortel symbolise le passage vers l'immortalité. Tel un Tarantino de l'avant-garde canadienne, Matthew Rankin transforme ce destin tragique en épiphanie, faisant fi des faits. Son Mynarski ne touchera jamais le sol. Il flottera à jamais dans le ciel, protégé par une méduse volante issue du cœur sensible d'une jeune femme touchée par cette silhouette spectaculaire en pleine chute libre. Représenté comme une figure christique et un étrange super-héros, Andrew Mynarski parvient finalement à être mythifié par le cinéma. — **Bruno Dequen**

Nan Lakou Kanaval

Kaveh Nabatian | 2014 | Documentaire expérimental | 9 min | vo créole/stf

Scé. : Gabriel Jerry Wood. Ph. : Kaveh Nabatian. Concept. son. : Kaveh Nabatian. Mont. : Mylène Simard. Prod. : Kaveh Nabatian.

N*an Lakou Kanaval*, en quelques minutes, évoque en nous pêle-mêle : Jean Rouch, un voyage hallucinatoire, Haïti, le cinéma, l'au-delà et « l'être-là », l'idée d'un passage, d'une frontière vaporeuse, d'un rituel, d'une communion... Poème, musique visuelle ou transe musicale, cet essai réalisé par Kaveh Nabatian avec ses étudiants du Cine Institute de Jacmel en Haïti, et inspiré d'un poème du jeune poète haïtien Gabriel Wood Jerry, est un très rare exemple réussi de l'exercice périlleux qui consiste à capter à la fois de l'intérieur et de l'extérieur le célèbre carnaval sans pour autant tomber dans l'iconographie postcoloniale. Dans l'esprit du désormais célèbre Sensory Ethnographic Lab de Harvard, le cinéaste filme l'événement avec une caméra 16 mm, en multipliant les manipulations propres à l'acte de filmer et de monter (mélange de noir et blanc et de couleur, superpositions, utilisation de différentes gammes chromatiques, ralenti, etc.). À noter plus particulièrement la force des visages. Il faut admettre que le travail sur la matière du réel est fascinant. Kaveh Nabatian est aussi musicien et cela se sent tant



le rythme de l'ensemble nous envoûte. L'alchimie ici à l'œuvre sert admirablement un sujet abordé par le biais des sensations et de la sensualité. Moyens autrement plus efficaces que le réalisme quand il s'agit d'approcher les mystères propres au carnaval et de nous de plonger au cœur des ténèbres lumineuses.

Pour qui suit ce qui se fait en court métrage au Québec, Kaveh Nabatian est loin d'être un inconnu. On se rappelle *Sunday Afternoon* (2008), *Vapor* (2010) ou encore *Dive* (2013). Mais ce qui rend l'attente du prochain film si précieuse, au-delà de la qualité de l'œuvre dans son ensemble, c'est que tous ces films sont différents, comme si le cinéaste/musicien n'en avait jamais fini de déployer sa palette créative. — **Philippe Gajan**

Le spectateur inattendu

par Marc Mercier

POUR QU'IL Y AIT DES SPECTATEURS, ENCORE FAUT-IL QU'IL Y AIT DU SPECTACLE. POUR QU'IL Y AIT DU spectacle, encore faut-il une ligne de démarcation entre la vie quotidienne (la norme) et le spectacle (l'exceptionnel). Si comme le prédisait Guy Debord, tout est devenu spectacle (le *spectaculaire intégré*), il n'y a donc plus, à proprement parler, de spectateurs. Il n'existe qu'un marché planétaire avec ses épiciers, ses consommateurs et, occasionnellement, de l'art sous une forme ou une autre, ou un concept du genre « tout est art ».

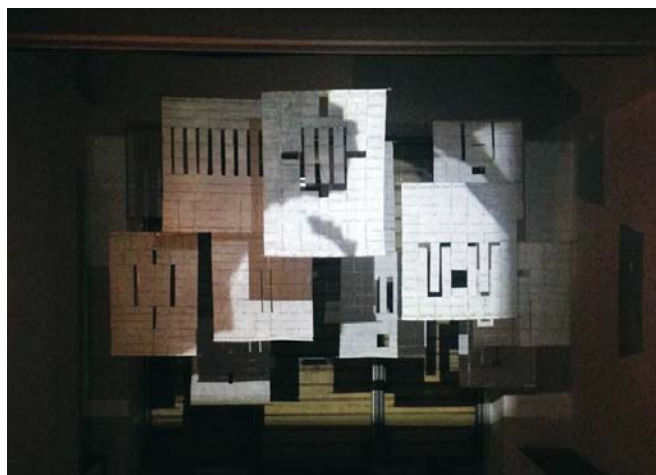
INTRODUCTION, ON NE PEUT PLUS PESSIMISTE

Il serait de bon ton de rassurer. Dire par exemple, même si ce constat est vrai, qu'il existe une issue, une faille dans le système par laquelle peuvent s'engouffrer artistes et spectateurs de bonne volonté, soucieux de ne pas s'aligner sur les critères du marché. Prendre pour exemple les nouveaux dispositifs numériques interactifs qui permettent de faire des films autrement, plus ouverts, impliquant le spectateur qui peut interagir, intervenir, devenir *spectateur*. Je l'ai maintes fois affirmé. Je ne le dirai plus. On peut mentir toute une vie aux autres, mais pas à soi-même.

Même si le jeu d'échec nous vient de l'arabe (*as-sāh māt(a)*, « le roi est mort »), j'aime ce qu'inspire la langue française : jouer aux échecs. *Devenir un bon joueur d'échecs* pourrait être une doctrine du soufisme ou du tao. Il faut être *bon* joueur et reconnaître que l'art n'a pas tenu sa promesse : un refuge de liberté où aurait dû se réaliser la richesse humaine malgré un environnement qui ne cesse de l'appauvrir. De ce territoire préservé devaient naître de nouveaux possibles qui contamineraient la société, pensait-on.

Reconnaître aussi que l'art (tristement nommé *contemporain* – je dis *tristement* car à moins de s'autoproclamer ridiculement *post-contemporain*, il annonce la fin de l'Histoire de l'art car par définition indépassable) n'a plus rien à promettre que sa propre survie. Et sa survie, il ne la doit qu'au marché. Nous sommes bel et bien entrés dans l'ère du *fétichisme* de l'art alors qu'à l'époque de Karl Marx (1867, *Le Capital*), on pouvait encore espérer que ce phénomène qu'il dénonçait comme le propre de la marchandise en voie de mystification, ne s'étendrait pas jusqu'à la sphère symbolique de la production culturelle. Il n'y a désormais de *valeur* que marchande quel que soit le secteur de la vie considéré. Quand il existait encore en France une Gauche (au siècle dernier), ce n'est pas l'art en tant que marchandise qui fut remis en cause, elle a juste estimé que celui-ci n'est pas une *marchandise comme une autre*, et on a alors défendu auprès des instances de l'Europe libérale le principe d'une *exception culturelle* dans la jungle de l'offre et de la demande.

Revenons à notre jeu d'échec : la situation est catastrophique. Le roi n'est pas mort. L'art est mort. Le spectateur aussi. La norme monétaire étant totalement victorieuse, la vie (tant sur le plan social, écologique, esthétique qu'éthique) va être de plus en plus morne jusqu'à l'anéantissement du monde.



365 JOURS SANS TOI

ARGUMENTAIRE, ON NE PEUT PLUS PESSIMISTE

On pourrait fermer les yeux et croire que tout (ou presque) est encore possible. Dire qu'il existe des résistances. C'est vrai. Des communautés se constituent ici ou là pour maintenir une circulation gratuite d'œuvres produites en dehors des contraintes du marché. Des individus s'élèvent pour préserver la place du sujet, affirmer de par leur mode d'existence et de création qu'ils ne croient pas, comme Descartes, que l'existence de leur propre personne est la seule certitude possible. Un monde fait de multitudes les entoure et les habite. Ils tentent par la voie de la création artistique (comme d'autre, par l'amour désintéressé) d'échapper aux rets du narcissisme ambiant. Et les spectateurs ? En effet, il existe encore des individus qui se rendent à une séance de cinéma pour recevoir autre chose que des nouvelles d'eux-mêmes. Le problème est que ces résistances sont vaines. Vaines quant à leur objectif si tant est qu'elles en aient un. Peu importe lequel. Toute projection vers un lendemain qui chante est une promesse d'aphonie. Un futur dans un monde qui ne se conjugue qu'au présent n'est que la répétition monotone du même, l'éternelle conversion de tout en rien, c'est-à-dire en argent. Le retour des religieux sur la scène politique internationale, qui ne sont rien d'autre que des militaires ou des banquiers déguisés, montre bien que même pour eux l'*espérance* est obsolète : le *jugement dernier* est supplanté par le *jugement du denier* ou du guerrier.

Constaté que les résistances sont périmées me range définitivement du côté du désenchantement radical. Il y a pire cependant, le cynisme : feindre de se plaindre du système et en jouir. Réclamer un adoucissement des effets de la commercialisation *excessive* par une intervention de l'État soi-disant soucieux d'un service culturel pour tous, juste pour avoir l'air humaniste et solidaire de ses petits camarades étranglés. Du trou noir, une petite voix s'élève : « Existe-t-il une alternative au marché et à l'État qui n'isolerait pas pour autant ses adeptes dans des squats insalubres, d'obscures caches *underground* ou autres marginalités de choix ? »

Ah ! Voici une question qui donne à l'auteur l'occasion inespérée de sortir la tête de la *mouise* dans laquelle il nous a plongés. Que répond-il ? *Policier ! Gardien de la paix !* Autrement dit, artiste-animateur intervenant en zones sensibles (chez les gueux des banlieues françaises délaissées par les entreprises et les services publics) pour favoriser l'intégration par la pratique artistique, donc la *paix sociale*. Mince, l'auteur s'enfonce dans le trou noir entraînant son lecteur (s'il est encore là) avec lui.

Va-t-il proposer une solution ? Va-t-il *sauver* l'art et le spectateur émancipé ? Du chaos (il aime lire Nietzsche, on peut donc attendre cela de lui) va-t-il naître une étoile filante ? Comme Nietzsche, il pourrait dire que la preuve de l'inexistence de Dieu est qu'il n'est pas Dieu, alors ne lui demandez pas de *sauver* quoique ce soit. Ni même de proférer une parole rassurante. Juste témoigner d'une expérience de spectateur *joyeusement* désespéré. Oui, vous verrez que de ne plus se laisser conter les sornettes de l'espérance a quelque chose de joyeux.

Il entre dans une galerie associative de Marseille un soir de janvier 2015 : La traverse. Une exposition de l'artiste Pascale Piloni organisée par Grains de lumière (<http://grainsdelumiere.com>) et Alt(r)a Voce : *365 jours sans toi*. Il y a ces mots inscrits à l'entrée : « Il arrive parfois que l'inattendu surgisse. Comme apparaissant de nulle part et pourtant immédiatement et irrémédiablement. Surgissant, le désir se tient là, debout prenant chair dans la chair de l'autre. Nulle échappatoire. Il faut alors mêler les corps, la sueur, échanger la salive et les fluides, et tenter de s'emparer, au passage, d'un espace où pourra s'épanouir l'amour – même irréel, même idéal – de manière exponentielle. Comme l'inattendu surgit, il disparaît. Reste son empreinte. À travers l'écriture de 365 haïkus, jour après jour, le désir traverse le quotidien se rappelant à sa mémoire. Parce que c'est une histoire d'ombres et de fantômes, parce qu'après l'amour la cigarette se nécessite, parce que le papier vient de Damas d'où a surgi l'inattendu, parce que cet Orient appelle mon Occident, parce que le blanc est le champ de la vacuité, le "chant" d'un espace possible ouvert à l'autre, à l'apparition, au surgissement soudain d'une autre réalité... »

Il y a de courts poèmes inscrits sur 1 100 papiers à cigarette de Damas qu'on ne découvre que si l'on s'en approche, *365 jours sans toi* (encre blanche, ruban adhésif, paille, fil de pêche, salive, vidéo). Ils sont suspendus. Une vidéo projette dessus les ombres d'un corps. Rien n'est évident. Les paroles et les formes se révèlent à qui sait



NUPTIAE ALBAS PROJECT



© Pascale Piloni

attendre. Une histoire de fantômes comme seuls savent les conter ceux qui ont aimé ne serait-ce qu'un instant qui a valeur d'éternité.

Un peu plus loin, encore des feuilles (toujours 1 100) avec d'autres écrits composés jour après jour (ou la nuit) forment une robe de mariée, *Nuptiae Albas Project* (encre blanche, colle, fil de pêche, bois, poches à perfusion, tubulures, riz, sueur, vin, fleur d'oranger, jasmin). Mais celle-ci est tachée par ce qui pourrait bien être du sang. La chaleur de la lampe qui l'éclaire va empirer la situation, la robe va se *déliter* peut-être. Mais l'amour ne se dérobe pas pour si peu. Je pense aussi à la ville de Damas qui part en fumée, mais aucune ruine ne saurait ensevelir un souvenir quand la pierre est fidèle à l'événement d'une rencontre qui a fait naître un édifice, aussi fragile soit-il. Le désir résiste à la perte et à la peine. Il ne se dérobe jamais surtout quand il est mis à nu. Beau paradoxe.

J'aurais pu passer à côté. Discret, dans un recoin, un œuf, *Requiem Petierit Ovum* (œuf, vidéo, colle). Une toute petite image vidéo épouse sa forme. Un oiseau vole. Ce n'est pas une promesse de l'œuf ou de l'art. Dans l'inertie de l'œuf, le mouvement est déjà là. Sa trajectoire dans le ciel supporte une *mauvaise définition* de l'image (pixelisée et bleutée), peut-être pour des questions de déficience technique, qu'importe, ou tant mieux, disons que l'amour résiste aux dictionnaires des bonnes convenances, aux bonnes résolutions (comme celles que l'on prend en chaque début d'année).

Je ne connaissais pas alors l'artiste. J'ignorais tout de sa vie et de son œuvre. J'étais seulement convaincu qu'elle dit là quelque chose de juste. Qu'elle s'expose plutôt qu'exposer.

J'ai vécu l'inespéré : une plongée dans un au-delà du désespoir. Quand on n'attend plus rien et que quelque chose surgit. Quand on ne cherche même plus une échappatoire, et que soudain la fuite est possible. Joyeux, en somme. Spectateur inattendu.

Reprenons au tout début. Dès la première ligne de ce texte, je ne fais que raconter les conditions pour qu'un spectateur d'un genre nouveau puisse advenir. Sans foi ni loi. Une sorte de bandit des grands chemins. Il a des griffes, mais pas de griefs envers quiconque. Il s'épanouit bien mieux près des cactus qui pénètrent la chair que chez un fleuriste de la Saint-Valentin. Il aime le poème qui ne lèche pas les bottes de la Poésie, les films qui ne tournent pas rond, les musiques qui font la nique à la Muse, les tableaux qui n'amuse guère la galerie, les artistes qui ont autre chose à vivre que de se faire venir sur l'autel du marché des dupes...

Il est temps de rire de soi-même ! 24

Traces

POUR LA DERNIÈRE ET LA PREMIÈRE FOIS de SOPHIE CALLE

par Gérard Grugeau



L'aveugle à la broderie, photo tirée de *LA DERNIÈRE IMAGE*

À l'heure de l'Internet où il est si facile de côtoyer ce que Thomas Hirschhorn nomme «les décombres du spectaculaire et du sensationnel», l'exposition en deux volets consacrée au travail récent de Sophie Calle, *Pour la dernière et pour la première fois*¹ offre une brèche lumineuse dans le chaos proliférant des images. L'installation multimédia présentée jusqu'en mai au Musée d'art contemporain de Montréal ne manque pourtant pas de gravité car, fidèle à ses préoccupations, l'artiste y décline à nouveau les thèmes de la perte, de l'absence et du désir. Pour qui garde encore en mémoire l'empreinte laissée par l'arborescence de l'événement *Prenez soin de vous* montré au centre DHC/ART en 2008, projet qui sollicitait le regard de 107 femmes invitées à interpréter à la lumière de leur expérience une lettre de rupture adressée par un homme à Sophie Calle elle-même, l'envoûtement est toujours au rendez-vous. Mais cette fois, le dispositif mis en place surprend et émeut par son épure et sa simplicité. L'art multidisciplinaire de celle qui aime à marier les médiums (photographie, textes écrits et vidéo) pour faire naître des moments de vie singuliers et éphémères accède ici à une forme de totalité ouverte qui s'épanouit avec grâce entre désarroi et ravissement.

Plasticienne atypique née dans la mouvance de l'internationale situationniste de Guy Debord, Sophie Calle a construit au fil du

temps une œuvre audacieuse qui tente une réappropriation du réel par l'imaginaire en remettant le désir à l'avant-plan et en dépassant toutes les formes artistiques. Avec ses errances urbaines indissociables du grand vide intérieur qui l'habite très jeune, elle dessine dès la fin des années 1970 (*Filatures parisiennes*, *Suite vénitienne*) une cartographie du manque où, à la faveur de rituels obsessionnels et de mises en situation incertaines, elle refonde la ville et réinvente avec sa subjectivité les rapports entre l'art et la vie pour briser l'isolement et l'aliénation. Abolissant les frontières entre l'intime et le monde, elle façonne ainsi sur le terrain un nouvel art de vivre où la part autofictionnelle, alliée à la rencontre avec l'Autre, sert de carburant à la création et participe à l'édification d'une mythologie personnelle placée à la fois sous le signe du hasard et du prévisible. Souvent avec l'idée de «faire de la vie un jeu, un divertissement intégral», comme l'écrit à son sujet Cécile Camart², et ce même si la hantise de la perte traverse l'œuvre.

Regroupant deux projets, *La dernière image* (2010) et *Voir la mer* (2011), *Pour la dernière et pour la première fois* atteste de cette idée de la perte puisque l'exposition fait écho à une œuvre de 1986, *Les aveugles*, où l'artiste donnait déjà la parole à des aveugles de naissance ou privés de la vue suite à un accident. Ici, la première

salle ouvre sur de courts récits relatant les circonstances dans lesquelles 13 individus ont, du jour au lendemain, été précipités dans les affres de la cécité. En regard de ces textes évocateurs, Sophie Calle photographie chacune de ces personnes dans son environnement et recrée parallèlement cette « dernière image » qui a précédé le noir absolu. D'intensité variable, ces témoignages touchent, car ils inscrivent dans une nouvelle temporalité le sentiment d'absence et de privation tout en traçant une ligne désormais immuable entre le visible et l'invisible. Pris globalement, les 13 clichés constituent autant d'autoportraits qui engagent l'identité du sujet. Devant l'objectif se déploie pour chacun la réitération d'un « je », atteint dans son intégrité physique, qui s'offre à notre regard de voyant privilégié. « La photographie est l'avenir de moi-même comme autre », écrivait Roland Barthes dans *La chambre claire*. Cette définition résonne ici douloureusement et nous laisse dans une sorte d'impuissance empathique face aux drames humains que nous découvrons. Le récit de chaque individu devenu doublement cet « autre » dit ce drame, cette béance fulgurante qui a troué le réel à jamais, cette absence forcée qui s'est emparée des visages.

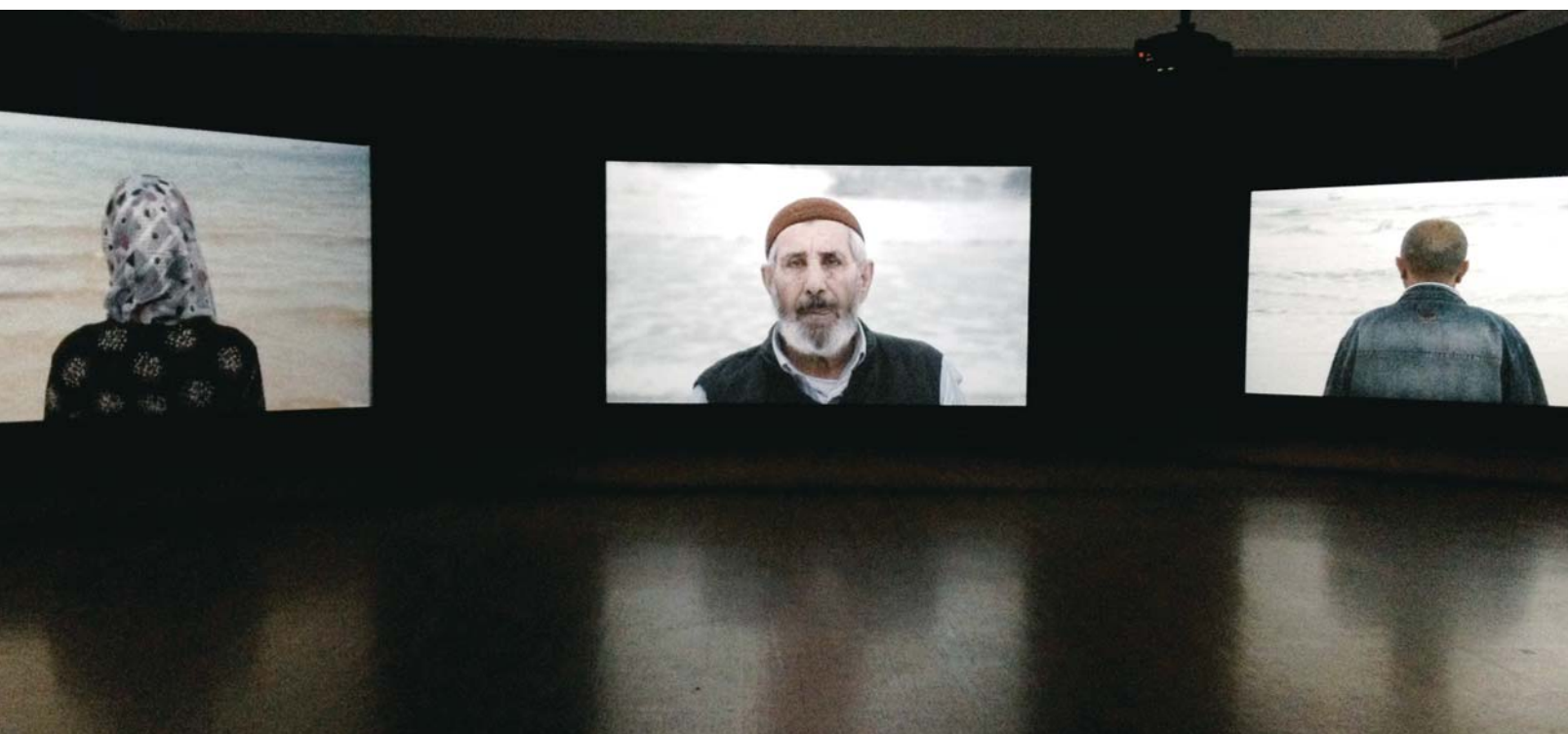
Comment rester insensible devant une femme qui caresse le visage de son mari depuis quatre ans de peur que ses traits ne s'effacent ? Des images se succèdent ainsi et nous hantent. Celle

d'une jeune femme voilée plongée soudainement dans un brouillard invasif alors qu'elle finissait de confectionner un tapis avec sa mère. Cette personne, Sophie Calle la photographie assise dans l'herbe.

« Nous conviant à treize expériences affectives de l'espace, l'art polyphonique de l'artiste excelle ici à faire cohabiter dans le prolongement des textes, les visions concomitantes du sujet, du photographe et du spectateur. »

Le cri à vif de la couleur verte semble chercher à dissiper ce brouillard dévastateur, à retrouver le flamboiement chromatique des tapis, alors que la reconstitution de la dernière scène nous montre une table en bois, un cahier et un crayon, deux mains et le dessin inachevé d'une fleur : le geste créatif interrompu dans sa course, doublé d'un compagnonnage entre femmes fauchées prématurément. Il y a aussi cette fillette de huit ans souffrant d'une tumeur au cerveau que le chirurgien porte dans ses bras jusqu'à la table d'opération et qui se réveillera aveugle, un récit tout en sensations que le cliché de Sophie Calle actualise alors que l'enfant devenue adulte, le visage hors du cadre, apparaît comme un corps morcelé, soumis à un pouvoir médical, symbolisé par l'uniforme blanc et le stéthoscope. Et que dire de ce chauffeur de taxi blessé d'une balle sous l'œil par un mafioso, un récit de rage au volant d'une précision digne d'un film noir dont on pourrait apprécier le déroulement

haletant si son issue tragique relevait de la fiction et non d'une histoire véridique. Depuis, les visages de la femme et des enfants de cet homme se sont effacés dans son souvenir, contrairement à l'image de l'agresseur qui reste prégnante, telle une trace indélébile



VOIR LA MER

coagulant dans l'antichambre d'un noir à venir tant redouté. Au fil de notre déambulation dans la salle, nous prenons ces destinées en filature jusqu'au point de rupture. Chaque récit fonctionne comme un embrayeur de fiction que les photographies de Sophie Calle relaient solidairement sans jamais verser dans l'illustration insignifiante ou le voyeurisme complaisant. Nous conviant à treize expériences affectives de l'espace, l'art polyphonique de l'artiste excelle ici à faire cohabiter dans le prolongement des textes, les visions concomitantes du sujet, du photographe et du spectateur.

Le deuxième volet de l'installation multimédia a pour titre *Voir la mer*. À l'époque du projet *Les aveugles*, Sophie Calle avait

recueilli la définition suivante de la beauté, donnée par l'un des sujets non voyants : « La plus belle chose que j'ai vue, c'est la mer, la mer à *perte de vue*. » Phrase lourde de sens évoquant en soi le plein et le vide, le gain et la perte. D'où l'idée d'amener au bord de la Mer Noire des habitants d'Istanbul qui n'avaient jamais vu l'eau et d'immortaliser sur film cette toute « première fois ». Avant d'arriver à une immense salle tapissée de neuf écrans vidéo, une rumeur nous parvient, de plus en plus présente à mesure que nous avançons. Il s'agit du ressac des vagues qui semble rouler jusqu'à nous, nous submergeant littéralement quand nous entrons dans l'espace d'exposition. Sur chaque écran : une personne de dos

face à l'immensité des flots. Puis, quelques minutes plus tard, sous l'œil bienveillant de la directrice photo Caroline Champetier, ces hommes et ces femmes pris dans leur bulle contemplative se retournent tour à tour vers l'objectif, nous gratifiant d'un regard caméra. Un regard volé au pouvoir d'attraction de la mer et chargé d'une vie immédiate qui se répand soudain dans l'espace visuel et le comble. Par son immersion dans l'image-mouvement définie par Deleuze, le visiteur a alors l'impression de ressentir la convergence des mouvements extensifs (l'espace), intensifs (la lumière) et affectifs (l'âme du sujet). Un homme ferme les yeux comme s'il voulait retenir en lui sa vision avant de sortir du cadre. Une femme voilée plus expansive parle à la caméra et sourit, sans que les mots ne nous parviennent. Un vieillard ému s'essuie les yeux tandis qu'un homme en béquille se retourne, digne, et disparaît très vite dans le hors champ. À coups de travellings optiques, la caméra s'approche parfois délicatement des visages pour capter la magie de l'instant, tout en anticipant déjà l'effacement. Puis, par un fondu au blanc plus ou moins abrupt, l'image se délite, l'écran se vide, la trace se perd et, pourtant, avec le phénomène de la rémanence, la sensation visuelle subsiste, sédimente en nous. Dans cet espace de transition entre la mort d'une image et la naissance d'une autre (la projection en boucle qui va bientôt reprendre), le spectateur vient de toucher à « un absolu du mouvement des corps, un infini du mouvement de la lumière, un sans fond du mouvement des âmes : le sublime. »³

En sortant de la salle, les vagues lèchent encore nos talons alors que leur déferlement incessant s'estompe à mesure que nous nous éloignons, Le bruit du ressac reste en nous, comme une pulsation. Par une subtile exacerbation des sens, l'expérience vient de laver notre regard, lui redonner une virginité première. Debout derrière les sujets de Sophie Calle, puis accueillis dans leur intimité, nous étions Stambouliotes, nous étions la mer, nous étions cette première fois. **24**

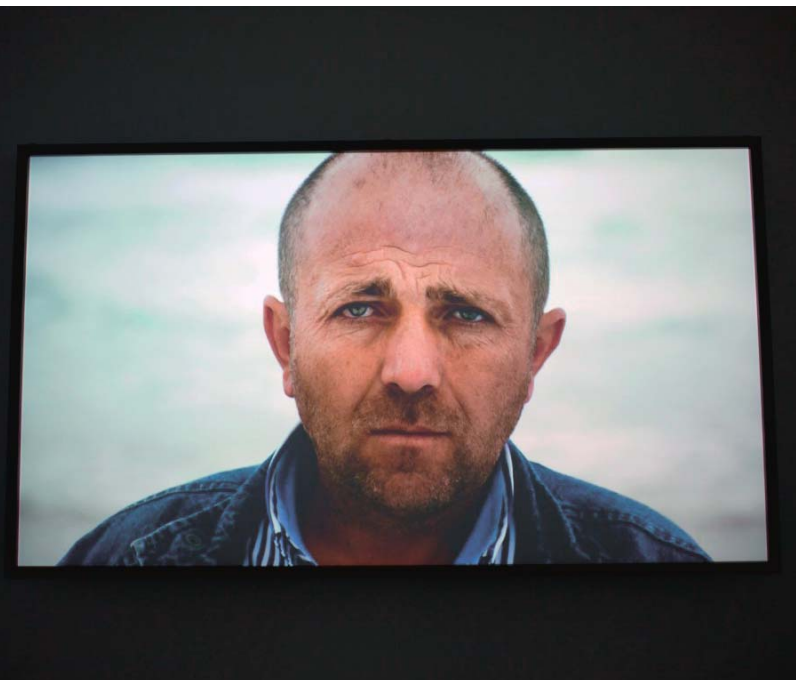
1. Présenté en 2011 à la 12^e Biennale d'Istanbul, au Musée Sakip Sabanci; puis en 2012 aux Rencontres internationales de la photographie d'Arles et à la Biennale de Shanghai; et, plus récemment, en 2013, au Musée d'art contemporain de Hara, à Tokyo.

2. Esse, Cécile Camart, *Dossier Sophie Calle, de dérives en filatures: un érotisme de la séparation*. Dérives II 55, automne 2005.

3. *L'image-temps*, Gilles Deleuze, Les Éditions de minuit, 1985, p. 309.

Byzance est créée au VII^e siècle avant J.-C. par les Grecs, qui ne manquent pas de la doter d'un mythe fondateur. Cherchant à développer une nouvelle colonie, les Mégariens aperçoivent, depuis la mer de Marmara, l'antique Chalcédoine qu'ils qualifient de "cité des aveugles" pour moquer ses habitants n'ayant pas eu l'idée de s'implanter sur le site plus favorable de la pointe du Sérail.

Je suis allée à Istanbul. J'ai rencontré des aveugles qui avaient, pour la plupart, subitement perdu la vue. Je leur ai demandé de me décrire ce qu'ils avaient vu pour la dernière fois.





Planète **EMPLOIS**

La nouvelle destination sur le Web
pour recruter ou trouver un emploi

AUDIOVISUEL (cinéma, télévision, animation, VFX)

MULTIMÉDIA (Web, mobile, jeux vidéo)

COMMUNICATIONS (marketing, publicité, RP)

www.planete-emplois.com

Une réalisation de Revue Qui fait Quoi inc.
en collaboration avec Le Lien MULTIMÉDIA

5500 entreprises
1000 professionnels
15000 contacts
325 catégories
200 pages



« la BIBLE des professionnels
de l'image et du son »

maintenant disponible

commandez vos copies
<http://boutique.qfq.com>





CINÉMA > 274, RUE MICHAUD RIMOUSKI (QC)

HORAIRE ET PROGRAMMATION > PARALOEIL.COM



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres

Québec

SODEC

Québec

Culture
et Communications

Québec

TELEFILM
CANADA



RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

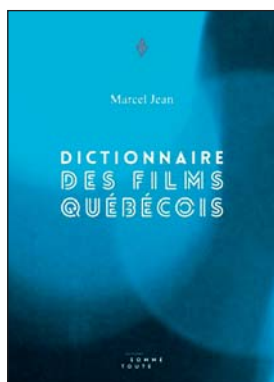
RSBimedia.com

8480, Côte-de-Liesse
Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511
F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153
info@rsbimedia.com





Lecteur : Robert Daudelin

Co-auteur d'un précieux *Dictionnaire du cinéma québécois* (Boréal, 2006), Marcel Jean nous en propose ici le parfait compagnon : 1300 films, courts et longs métrages, de 1908 à nos jours, dûment répertoriés (incluant des éléments des génériques), avec résumés et commentaires critiques. Une telle entreprise est habituellement le résultat d'un travail d'équipe. Or ici, c'est l'auteur, seul, qui a tout vu et qui s'exprime pour chaque titre, d'où un point de vue éminemment subjectif, mais aussi une agréable unité dans le ton, comme dans

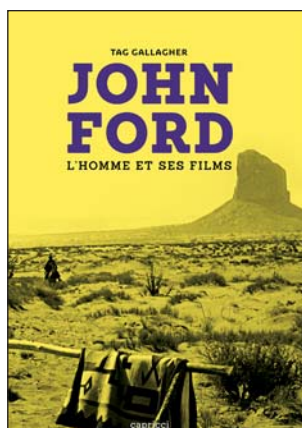
DICTIONNAIRE DES FILMS QUÉBÉCOIS

par Marcel Jean, Montréal, Éditions Somme toute, 2014, 504 pages

l'approche. Par ailleurs, vu la longue implication de Marcel Jean dans le cinéma d'animation, les animateurs sont ici traités (pour une fois!) à la même enseigne que les documentaristes et les réalisateurs de fiction.

La qualité des textes, aussi courts soient-ils, est remarquable – ceux notamment consacrés aux « classiques » de notre cinématographie (*Le chat dans le sac*, *La vie heureuse de Léopold Z.*, *Les Ordres*, *Mourir à tue-tête*) qui sont de véritables essais, définissant très justement l'importance historique de chacun, tout en évitant les jugements polémiques bien inutiles dans un tel ouvrage. Pour le cinéphile curieux, ce livre est aussi l'occasion de rencontres surprenantes : qui connaît encore *Tant que s'illuminera l'animal stratifié* de Desrosiers et Lafleur? voire *On sait où entrer, Tony, mais c'est les notes!* de Claude Fournier ou *La beauté même* de Monique Fortier...

On peut évidemment différer d'avis avec l'auteur sur le choix de certains titres ; ainsi pourquoi choisir *A Film for Max* de Derek May qui n'est que le brouillon de son extraordinaire *Mother Tongue*, absent du livre? Ou encore faire une place au *Ding et Dong, le film* d'Alain Chartrand, plutôt que de nous inciter à redécouvrir son émouvant *Isis au 8...* On peut aussi penser que certains cinéastes sont sous-représentés, Maurice Bulbulian, Richard Lavoie, John Smith, Guy L. Coté, Donald Brittain, entre autres. Et que d'autres, certains pionniers notamment (Paul Vézina, Herménégilde Lavoie, Camil Adam), sont malheureusement absents. Mais ce passionnant dictionnaire est, souhaitons-le, un « work in progress » qui se bonifiera d'édition en édition. D'ores et déjà, il faut lui trouver une place bien en vue dans votre bibliothèque. 24



Lecteur : Robert Daudelin

Originalement publié par University of California Press en 1986, le *John Ford, The Man and His Films* de Tag Gallagher était un impressionnant pavé de 600 pages. La « version courte réécrite par l'auteur » récemment publiée en France ne comporte que 169 pages de texte, abondamment illustrées. Bien que représentant littéralement le titre de l'œuvre originale, ce qui est proposé au lecteur francophone n'est qu'un « digest » d'une biographie-essai, genre dans lequel les Américains sont passés maîtres.

JOHN FORD, L'HOMME ET SES FILMS

par Tag Gallagher, Paris, Capricci, 2014, 176 pages

Gallagher connaît son John Ford par cœur (personne n'en doute) et son insistance à articuler ses analyses autour de photogrammes, est toujours convaincante. Mais la construction en accéléré du texte français produit néanmoins un curieux effet d'insatisfaction. Ainsi, si on ne peut que se réjouir de la réhabilitation de *Seven Women*, l'ultime et admirable film du cinéaste, et de la belle analyse de *How Green Was My Valley*, on peut se demander pourquoi un long passage est consacré à une comparaison entre Ford et Howard Hawks, alors que nombre de films majeurs, sur lesquels Gallagher a long à dire, sont à peine évoqués. Étrangement, l'auteur est relativement sévère pour certains films de fin de carrière, *Two Rode Together* (1961) et *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) notamment (deux œuvres essentielles dans notre panthéon), et plein d'indulgence pour un film aussi secondaire que *Donovan's Reef* (1963) – affaire de goûts ou attachement

sentimental... Les choix critiques sont souvent mystérieux!

L'ultime chapitre du livre, « Les méthodes de travail de John Ford » abonde en précieuses informations : sur la direction d'acteurs (déterminante dans la mise en scène fordienne), la photographie (Ford était un plasticien, ce qu'on oublie trop souvent) et, étonnamment, sur le montage, un élément de l'écriture de ses films que le cinéaste prenait en compte dès le découpage et le tournage. Encore ici, on aurait aimé en lire davantage...

Pour qui ne connaît pas, ou ne connaît qu'approximativement Ford, ce livre peut tenir lieu d'introduction à l'œuvre de l'un des grands maîtres du cinéma. On pourra poursuivre en relisant Jean Mitry dont les deux petits livres, bien que vieux de 60 ans, sont toujours passionnants, et l'incontournable journal-essai de Lindsay Anderson, grand admirateur du cinéaste. 24

Ne tuons pas la beauté du monde

par Gérard Grugeau

Timbuktu d'Abderrahmane Sissako

Rares sont les œuvres collées à ce point à une actualité brûlante : celle des attaques terroristes et des exactions djihadistes savamment mises en scène par leurs auteurs afin de créer en Occident un sentiment d'insécurité aussi profond qu'insidieux. Sentiment qui sert évidemment certains intérêts politiques que les éléments les plus réactionnaires de nos sociétés ne se privent pas de récupérer à leur profit. Une polémique a éclaté ces derniers mois reprochant à Sissako ses liens avec le pouvoir militaire mauritanien auprès de qui le cinéaste agit à titre de conseiller culturel. Or, si l'œuvre a été filmée en Mauritanie avec le soutien de l'État, c'est avant tout parce que la vraie ville de Tombouctou, sise au nord du Mali, n'était pas suffisamment sûre après l'intervention française de 2013 pour assurer une production sans risques. Pas vraiment de quoi taxer le film de tiédeur à l'égard des djihadistes, comme plusieurs l'ont fait. *Timbuktu* est sans équivoque. Il s'agit d'une œuvre de résistance à la beauté irradiante et à la force tranquille qui affirme haut et fort que l'humain doit rester au cœur de l'art pour faire rempart à tous les obscurantismes.

À l'origine du film, un drame peu médiatisé : la lapidation sur la place publique d'un couple illégitime survenue dans un village malien. D'où le désir du cinéaste de prendre acte et de construire une parole autour de cette tragédie humaine qu'il inscrit ici dans un contexte plus large, puisque dans *Timbuktu*, c'est toute une ville qui tombe soudain sous la coupe féroce d'un groupe de djihadistes. D'emblée, la fiction affiche ses couleurs avec une double séquence qui situe les enjeux du film. On y voit d'abord une gazelle pourchassée dans la savane, symbole d'une liberté menacée par une police islamique qui entend faire régner son ordre moral régi par une interprétation rétrograde du Coran. Puis, des statues en bois sont prises pour cibles et détruites, vestiges d'un patrimoine artistique africain assimilé par les tenants du djihad à des objets relevant de l'idolâtrie. À l'heure de la guerre des images où de nombreux documents nous montrent l'islam radical s'opposer à la valeur même de la vie, on ne saurait être plus en phase avec la barbarie du temps présent. L'espace d'un bref prologue éloquent, Abderrahmane Sissako rappelle le caractère sacré de l'art et de la vie face aux forces de la régression.

Depuis ses débuts, l'œuvre du réalisateur est marquée par l'exil. Chacune des fictions tiendra de la quête des origines pour cet artiste nomade écartelé entre l'ex-URSS où il a étudié le cinéma, la France et un continent africain qu'il chérit dans sa diversité. *La vie sur terre* sera tourné au Mali dans le village du père ; *En attendant le bonheur*¹, à Nouadhibou, village de pêcheurs mauritanien par où



transitent les migrants, mais aussi lieu de mémoire associé à l'adolescence et à la mère. Puis, ce sera le remarquable *Bamako* où le procès des institutions financières internationales sera mis en scène dans la cour même de l'ancienne demeure familiale. Aujourd'hui, pour son plus récent film, Sissako investit Oualata, au sud de la Mauritanie, ancienne rivale de Tombouctou sur la route des caravanes et terre d'origine des ancêtres. C'est dire que le parcours du cinéaste est lié à une histoire personnelle éclatée, à une foule de lieux transitoires où les multiples appartenances prennent racine et alimentent l'œuvre humaniste de celui pour qui un film « s'écrit toujours dans le regard de l'autre. » Dans *Timbuktu*, ce n'est donc pas un hasard si le couple de Touaregs et leur fille vivent dans le désert en marge de la ville. Ces dunes sont celles des ancêtres retrouvés, mais aussi le lieu fantasmé d'une cellule familiale idéalisée, le havre paisible d'un paradis de l'enfance à jamais perdu sur lequel le destin s'apprête à fondre comme dans les plus sombres mélodrames. Bientôt, toute la beauté du monde sera anéantie et même les oiseaux en auront du chagrin².

Habilement, le film entremêle deux récits : la prise en otage d'une ville entière, brusquement frappée de tous les interdits, et le quotidien d'une famille touareg vivant de ses troupeaux, qui voit le long fleuve tranquille de son existence basculer le jour où Kidane tue Amadou, un voisin pêcheur. La justice des hommes, aussi indignes soient-ils, suivra son cours. Par une succession de tableaux servie par un montage indolent comme le passage des jours, Sissako dépeint la privation soudaine des libertés (cigarette, musique, sports) et l'imposition d'un code de vie aussi rigoureux que répressif (restrictions vestimentaires pour les femmes, mariages arrangés, condamnation de l'adultère, tribunaux religieux improvisés). Il montre aussi avec humour et gravité une jeunesse en partie occidentalisée, sans repères, et manipulable

dans une Afrique en pleine mutation. Mais à ce vent sinistre qui va déferler sur la ville millénaire, berceau d'un savoir ancestral, le cinéaste oppose dès les premières scènes la parole de l'imam qui reproche aux intrus d'avoir investi la mosquée en armes, renvoyant par la même occasion ces adeptes d'un islam dévoyé au seul djihad digne de mention à ses yeux, celui d'un épanouissement intérieur, acquis dans l'amour de Dieu.

Prolongeant cette séquence fondatrice, le film n'aura alors de cesse de mettre en place une structure de résistance où, à chaque acte de barbarie (flagellation, lapidation), l'art sera sollicité (chant, danse) pour mettre à mal le discours intransigeant de ceux qui détournent la parole sacrée. Cette célébration de la résistance qui passe souvent par les femmes, le cinéaste la décline selon plusieurs registres à la faveur desquels la beauté et la poésie tentent d'avoir raison de l'absurde ou du grotesque des situations, comme dans la scène réjouissante où un match de football entre jeunes se joue sans ballon à la barbe même des nouveaux maîtres des lieux. Bien sûr, aussi fertile soit-elle, l'imagination a ses limites face aux atrocités et la séquence de lapidation nous laisse d'autant plus dans l'effroi que tout alentour appelle au calme et à la volupté. Pour contrer les images de propagande sur le Net, le cinéaste se refuse alors au spectaculaire et à la préséance des affects, permettant ainsi au spectateur d'intérioriser le drame. Le constat face à l'horreur n'en est pas moins implacable même si, ailleurs, au fil de situations cocasses, le film revendique une franche volonté de ne pas diaboliser l'autre, car cet autre reste notre semblable, celui par qui le pire comme le meilleur peut toujours arriver. À preuve – et on notera la puissance du symbole – cette séquence chargée d'une sourde ambiguïté où Abdelkrim refoule son désir envers la femme du Touareg en tirant sur un buisson de feuillus luvé au cœur des dunes tel un sexe féminin offert au vent de l'éternité.

Le pire cristallisera à la jonction des deux récits, là où le berger touareg se retrouvera à devoir affronter la justice des nouveaux maîtres. Après la scène du meurtre que Sissako filme comme un mauvais coup de fortune alors que, dans le soleil couchant, la caméra prend soudain de la distance pour faire ressentir en plan large l'ampleur du désastre à venir, le film se resserre autour du drame d'une famille bientôt disloquée. Avec une infinie douceur, le cinéaste fait de son personnage une figure morale qui, au-delà de son geste accidentel ou non, reste jusqu'au bout animée d'une haute idée de la dignité humaine. On retrouve ici comme les codes d'un mélodrame étouffé, délesté de tout effet d'exacerbation où l'innocence frappée par le destin se heurte à l'injustice absolue. Poignante par son surgissement brutal, la scène de

l'exécution verra Kidane et sa femme bientôt réunis dans la mort. Mort annoncée dès le départ du berger vers le fleuve, alors que Satima l'observe s'éloignant à travers l'étoffe transparente de leur tente qui fait alors écran à notre regard. Le voile funeste du destin vient de descendre d'un coup sur le monde, en obscurcissant soudain l'éclatante beauté.

Cette beauté du monde porte pourtant tout le film. Elle est de chaque plan, non pas par souci d'esthétisation, mais pour dire l'harmonie et la fragilité de ce qui est. Face au chaos qui menace, face au morcellement des croyances dans une Afrique mondialisée, le cinéma appelle ici au dialogue, tel le fleuve qui irrigue les terres pour le bien commun de tous. Si la vie ne tient qu'à un fil comme le filet du pêcheur Amadou, elle n'en demeure pas moins sacrée envers et contre tout. Pour boucler son récit, Sissako associe la course finale de la fillette touareg désormais orpheline à la fuite de la gazelle poursuivie jusqu'à l'épuisement en ouverture du film. Toya court vers nous, sa respiration envahit l'écran et nous submerge avant le générique de fin. Il y a là, bien sûr, comme un cri d'alarme, mais la beauté est de l'ordre de l'invincible et son empreinte lumineuse ne peut que rester durablement inscrite en nous. Il ne fait aucun doute pour le cinéaste que, malgré le champ de ruines qu'il laisse derrière lui, le film continuera sa vie vers d'autres rivages plus apaisés. 24

1. Louve d'or 2002 au Festival du Nouveau Cinéma de Montréal.
2. *Le chagrin des oiseaux* est l'autre titre envisagé pour *Timbuktu*.

Voir aussi sur notre site :

- Entrevue avec Abderrahmane Sissako, Helen Faradji. Namur, 9 octobre 2014.
- Texte de Philippe Gajan, Cannes 2014 – Jour 2.
- Critique d'Helen Faradji, 12 février 2015.





la Cinémathèque au temps de la guerre civile





TANGENTE

- LABORATOIRE DE MOUVEMENTS CONTEMPORAINS -

Saison de danse
contemporaine

2015 — 2016

tangente.qc.ca

PHOTOGRAPHE DE L'ÉLÉGANCE HORST

UNE EXPOSITION EN EXCLUSIVITÉ
NORD-AMÉRICAINE

DU 14 MAI AU 23 AOÛT 2015



V&A

L'EXPOSITION EST ORGANISÉE ET MISE EN CIRCULATION
PAR LE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRES

Muriel Maxwell, couverture du Vogue américain, 1^{er} juillet 1939 © Condé Nast / Succession Horst



OGILVY

LOEWS
HÔTEL VOGUE
MONTREAL

ELLE

MODE
DESIGN
CASINO

LA VITRINE
COM
VOTRE
GUICHET
CULTUREL

TOURISME /
MONTREAL

stm

fugues



MONTREAL
GAZETTE

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTREAL

Montréal

Culture
et Communications
Québec