

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE des Humanités – ED 520

ACCRA EA 3402

THÈSE présentée par :

Raphaël Szöllösy

Soutenue le : 16 janvier 2020

Pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline/S spécialité : Arts/Études cinématographiques

Images en mouvement du monde morcelé
Principe cinématographique pour faire face aux temps contemporains

THÈSE dirigée par :

Mme JOLLY Geneviève
Mme BITTINGER Nathalie

Professeure des universités, Université de Strasbourg
Maître de conférences, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. FIANT Antony
M. VANCHERI Luc

Professeur des universités, Université Rennes - 2
Professeur des universités, Université Lyon - 2

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. CORMANN Gregory
M. HAMERS Jeremy

Maître de conférences, Université de Liège
Maître de conférences, Université de Liège

**Images en mouvement du monde
morcelé**

**Principe cinématographique pour faire
face aux temps contemporains**

Raphaël Szöllösy

REMERCIEMENTS

À Nathalie Bittinger pour s'être ajoutée à la direction de cette recherche et y avoir porté le regard aiguisé de ses propres travaux.

À Daniel Payot et Patrick Werly pour leurs lectures et conseils lors des comités de suivi.

À la communauté universitaire strasbourgeoise et son équipe enseignante et administrative ; à Christophe Damour, pionnier qui rebâtit sur des ruines, à Benjamin Thomas, tonton, à Estelle Dalleu, tata ; à Arnaud Moschenross et Jérémie Valdenaire, deux frères avec qui commença l'aventure doctorale ; aux étudiants et étudiantes à qui j'ai eu la chance d'enseigner : ce sont leurs intelligences qui m'auront porté.

Aux nombreux et nombreuses docteur.e.s, doctorant.e.s, jeunes chercheur.e.s qui de Bordeaux à Bruxelles, en passant par Berlin, ont enrichi ce parcours de leurs rencontres ; à Raphaël Jaudon, mon camarade homonymique lyonnais.

À Strasbourg et ses tisserands, ses tisserandes, ses lézardiens, ses lézardiennes. À *ITJ* dont les péripéties jazzistiques survenues conjointement à cette recherche seront inoubliables. Aux *prals* et aux *pralines* du 9 rue Georges Wodli (quel foyer !) : Mar(évolution), Pal, Benjaming', Anaïs, Rémouz', Mi\$!1, Menault, Darius et Jugudu.

Au noyau familial dont la jovialité inépuisable me fera surpasser tous les désastres du monde : Marie et Rafat, Guy et Martine, et puis Yvonne, Agnès, Christine et tout le reste !

Enfin, à Fiona Hosti, avec qui l'échange est quotidiennement passionné : elle m'aura appris que la vie n'est pas un biscuit (*d'liëwen as kee kichelchen*).

« J'étais, je suis, je serai ! »

Rosa Luxembourg, le 14 janvier 1919 dans *Die Rote Fahne*.

SOMMAIRE

Introduction : à quoi faisons-nous face ?	13
1. Cadre historique.....	17
2. Cadre esthétique	23
3. Cadre cinématographique	25
4. Problème, méthode et planification	32
Première partie : paysages critiques du monde contemporain	43
Note introductive.....	45
Chapitre I	
Description du monde morcelé.....	49
1. L'imaginaire délaissé d'une société autonome.	49
2. Le « commun » à travers les débris : constellation des pensées de notre temps.....	57
3. L'époque de la désaffection.	66
Chapitre II	
Images de la désaffection du cinéma de Tsai Ming-liang.....	73
1. Sur l'étrange musique d'une errance canidée.....	73
2. Détour vers l'hyperréel, pratique de la distorsion.....	83
3. Espace vitré/Espace brûlé.	93
4. Du cinéma comme refuge contre la liquidité du monde	100
Chapitre III	
Déchirer les temps contemporains	111
1. Le devenir-image du monde : à propos de <i>The World (Shijie,</i> 2004) de Jia Zhang-ke.....	111
2. La revanche des fantômes : violence de la désaffection	120
3. Ouvrir l'espace-temps : faire face à l'hypermodernité	128

Deuxième partie : Atlas ou le montage des morceaux du passé	135
Note introductive.....	137
Chapitre IV	
Formes du passé.....	141
1. Problèmes de transmission dans l'autarcie du présent	141
2. Briser le continuum du temps.	146
3. Intempestivités et anachronismes.....	151
4. Faire apparaître le passé, faire face à sa mise à disposition.....	156
Chapitre V	
Mouvements d'Aby Warburg : <i>L'Atlas</i> comme figure et comme méthode	163
1. Faire face à la fracture : la trajectoire warburgienne.....	163
2. Confronter les temps	169
3. De <i>L'Atlas Mnemosyne</i> aux images en mouvements.....	175
Chapitre VI	
Montage(s) : réflexion filmique sur l'histoire	183
1. Appareil cinématographique : contrepoint historique et pratique du morcellement	183
2. Battements de cœur et beau souci.....	196
3. « Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu » : à propos des <i>Histoire(s)</i> de Jean-Luc Godard	202
4. Eleusis, terre de survivances : sur <i>La Pierre triste</i> (2000) de Filippos Koutsaftis	212
Troisième partie : héritage des sombres temps, éveil des survivances.....	233
Note introductive	235
Chapitre VII	

Ernst Bloch : une philosophie construite sur des décombres	241
1. Un vieux pichet pour rencontrer <i>L'Esprit de l'utopie</i>	241
2. Pensée de l'héritage, travail du montage.....	248
3. L'Atlas des espérances (ou comment fonder un principe de résistance)	257
4. De l'utopie des théories du cinéma à la rédemption de la réalité matérielle	267
Chapitre VIII	
Pier Paolo Pasolini : à la veille de nos sombres temps	279
1. Des apparitions pour faire face au désespoir.....	279
2. Inquiétude de la disparition, hypothèse du dédoublement	296
3. Percevoir les survivances : la tâche du contemporain.....	308
Chapitre IX	
Réveiller les gestes de résistance	319
1. Lever le poing, rêver d'un geste	319
2. Ces morts qui nous regardent encore.....	330
3. Transpositions	346
Quatrième partie : penser les images en mouvement selon la philosophie d'Ernst Bloch. Le cinéma comme <i>Heimat</i>.....	359
Note introductive	361
Chapitre X	
Image-souhait : espaces en chantier du cinéma.....	365
1. Matière de l'utopie concrète, poétique des chantiers	365
2. L'Époque des bâtisseurs	375
3. Le contemporain en construction.....	384
Chapitre XI	
Image-foyer : mémoire filmique d'un monde commun.....	403

1. De la demeure à l'incandescence, penser le foyer avec <i>Heimat</i> d'Edgar Reitz.....	403
2. Amos Gitai : imaginaire cinématographique d'un État commun.....	419
3. Survivances du cinéma chinois contemporain : faire face au pouvoir en contrepoint de la société de croissance	439

Chapitre XII

Image-posthume : poursuivre le dialogue avec les fantômes	465
---	------------

1. Théorie(s) des spectres : de la mort chez Ernst Bloch à la larve de Giorgio Agamben	465
2. Résistance amérindienne, entretien entre esprits et mémoire de la Commune : à propos de <i>Ghost Dance</i> (1983) de Ken McMullen	472
3. « Nos fantômes sont les vôtres ! » : sur <i>Revolution Zendj</i> de Tariq Tegua (2013)	488

Conclusion : par-delà le deuil	507
---	------------

Bibliographie	519
----------------------------	------------

I. Études cinématographiques.....	519
1. Ouvrages.....	519
2. Articles	531
3. Thèses	546
II. Histoire, Philosophie, Politique.....	547
1. Ouvrages.....	547
2. Articles	562
3. Thèse.....	574

Index	575
--------------------	------------

1. Noms propres.....	575
2. Films analysés.....	577

INTRODUCTION

À quoi faisons-nous face ?

On ne peut espérer vaincre qu'avec la connaissance, avec l'accord, avec la tendance et la latence du processus du monde en son état actuel¹.

Ernst Bloch,
Tübingen, 1974.

Faire face peut signifier tenir le regard comme surmonter une situation. Il est autant affaire d'observation que d'un certain courage pour appréhender un événement et résister à l'accablement lié aux peines qu'il engendrerait. Sans doute doit-on pour ce « faire » accepter quelques faits – leurs réalités, leurs états –, et tout en même temps s'obstiner jusqu'à « tenir tête ». En suivant cet esprit, « faire face », ce serait à la fois *voir* et *recevoir*. Se positionner non loin d'un élément déterminé ou être affecté par lui. Plus encore que notre œil, c'est notre visage et donc potentiellement notre être tout entier qui serait sollicité au moment d'un tel acte ; « faire face » peut parfois avoir comme conséquence de *faire front* et donc être inhérent à une lutte. Et même lorsque cette expression est mêlée à l'idée de soutien – soutenir notre vision devant une image probablement difficile, ou dépasser l'affliction causée par une profonde peine – nous sommes non loin d'une bataille.

Il ne faut pas entendre le verbe *vaincre* au sens qu'aura transmis Arno Münster à partir du dialogue entre José Marchand et Ernst Bloch, comme l'emploierait le général d'une armée galvanisée par un désir impérial. Bien entendu, une conflictualité d'ordre politique accompagne l'ensemble de l'œuvre du philosophe allemand que nous nous apprêtons patiemment à étudier tout au long de ce travail. Cette conflictualité habite également les images en mouvement lorsqu'elles s'opposent à l'agencement de leur société.

¹ Ernst Bloch, *Rêve diurne, station debout et utopie concrète, Ernst Bloch en dialogue, entretiens avec José Marchand (1974)*, traduits, présentés et annotés par Arno Münster, Lignes, Paris, 2016, p. 173.

Mais lorsqu'il s'agit de dépasser l'affliction d'un deuil, qu'il soit issu de la perte d'un idéal, d'un individu ou d'un amour, nous pouvons déjà parler de combat. Pour mener à bien celui qui nous importe, il faudra en effet prendre connaissance des « tendances » et des « latences du processus du monde » *contemporain* : cette dernière notion fuyante, inconstante, inquiète et inquiétante, se métamorphose à mesure que chaque mot s'écrit. Mais tel est l'objectif que nous nous sommes fixés.

Le cinéma est un appareil adéquat pour *faire face* à ces mouvements qui animent le monde jusque dans sa plus vive actualité. Lorsque la machine se place devant la chose, l'objet ou l'événement qu'elle compte représenter, son œil mécanique *voit* et *reçoit* ce qui se meut, aussi infimes soient les déplacements qui s'opèrent. Puis le montage organise les images avant que des spectateurs n'entrent dans ce jeu de vision et de réception :

Cadre fixe, monde mouvant/cadre mouvant, monde fixe ? La question ne se pose plus. Tout se passe comme si nous avions accepté de renverser le mouvement comme on retourne un gant : le mouvement réel de la caméra entraîne désormais un mouvement imaginaire synchrone chez le spectateur¹.

Les mots de Jean-Louis Comolli mettent en lumière le lien qui unit l'image projetée et celui qui la regarde, en déplaçant potentiellement sa manière de voir le monde grâce au cadre constitué par l'intermédiaire d'une caméra. « Et si c'était le monde qui s'était mis à bouger dans le cadre ? Si le cinéma arrivait historiquement pour accentuer ce moment de bascule où le monde vacille² ? », pose encore cet auteur. Le mouvement que saisit la machine peut donc se réfléchir à l'échelle d'un environnement global : Y aurait-il un lien singulier entre les tremblements du monde, qu'ils soient politiques, sociaux, émotionnels ou que ceux-ci en composent l'événement figuratif, et l'appareil cinématographique ?

Le cinéma – de la même manière qu'Enzo Traverso envisage *l'Histoire*³ – peut quoiqu'il en soit être considéré comme un « champ de bataille⁴ ». À

¹ Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, Lagrasse, 2009, p. 42.

² *Ibid.*

³ Enzo Traverso, *L'Histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XXe siècle*, La Découverte, Paris, 2012.

⁴ Les propos de Jean-Louis Comolli, lorsqu'ils décrivent une situation des plus actuelles, nous permettent en effet de l'envisager comme tel : « C'est de l'intérieur même de la domination spectaculaire qu'il nous revient, spectateurs, cinéastes, de défaire maille à

quoi donc *faisons-nous face* aujourd'hui, qui par lui se rend sensible ? C'est ce que nous voudrions en préalable expliciter dans cette étude consacrée aux images en mouvement du monde morcelé. Et ce par trois cadres distincts qu'il est nécessaire de décrire, en tant que « le cadre est d'abord une forme. Une forme qui encadre d'autres formes, les limite, les cerne. C'est donc une forme active¹ ».

1. Cadre historique

Dans un court ouvrage que l'on peut bien qualifier de contemporain, Éric Hazan pose à Jacques Rancière la question d'un état du monde saisi dans son « actualité » : *En quel temps vivons-nous*² ? À un instant de leur entretien, ils s'arrêtent sur le mot de *défaitisme* qui serait l'un de ceux qui caractériseraient potentiellement notre période. Ce terme est « tout bonnement l'effet de la défaite, plus précisément l'effet d'un demi-siècle de défaites des combats et des espérances³ ». Et l'auteur du *maître ignorant*⁴ d'égrener des repères temporels centraux. Il y eut « le sentiment d'un vaste mouvement vers un monde plus libre et plus égal avec l'émergence du tiers-monde, la conférence de Bandoeng, la révolution cubaine, les mouvements de

maille cette domination et la détricoter pour la désynchroniser, la trouver de hors-champ, l'ébrécher d'intervalles. Car les caméras et les micros sont partout, et nous, nous sommes sommés d'être au milieu d'eux : qu'ils soient donc retournés ! Il y a toujours eu des miroirs entre nous et nous, depuis Narcisse. Retourner les armes de l'ennemi contre lui-même passe moins par la conquête (!) des organes centraux de l'aliénation (les sièges de télévisions, les Maisons blanches, Disneyland, etc.) que par la dénonciation et la destitution corrosive des formes dominantes, des manières de montrer majoritaires, des façons de façonner le spectateur, le traiter avec mépris, de le faire lui-même *marchandise* » dans *op. cit.*, p. 10-11.

¹ Jean-Louis Comolli, *Corps et Cadre*, Verdier, Lagrasse, 2012, p. 17.

² Le récit de l'éditeur à propos du point de départ de l'ouvrage est déjà traversé par les problématiques inhérentes à notre recherche : « Que ce livre ait pris la forme d'une "conversation", c'est le résultat d'un compromis. À la Fabrique, nous souhaitions voir Rancière s'exprimer sur l'époque mais lui, de son côté, n'en voyait pas la nécessité. Puis, peut-être lassé de mes demandes, il me dit un jour que si je lui posais des questions, il y répondrait. La tâche m'a semblé très difficile bien que le but fût clair : amener Rancière à développer ce qu'il avait récemment fait entendre dans des articles et des entretiens – sur ce qu'il y a de nouveau dans "notre temps" et ce qui s'inscrit dans la continuité, sur le lien entre représentation et démocratie, sur la fin du travail comme forme d'un monde commun à venir, sur l'espoir d'une communauté de lutte qui soit aussi une communauté de vie, sur la prudence nouvelle qu'il faut pour parler de notions aussi simple d'apparence que "peuple", "insurrection" ou "histoire"... » dans Jacques Rancière, *En quel temps vivons-nous ?*, *Conversation avec Éric Hazan*, Editions La Fabrique, Paris, 2017, p. 5.

³ Jacques Rancière, *ibid.*, p. 33.

⁴ Jacques Rancière, *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris, 1987.

décolonisation en Afrique, le développement d'un nationalisme laïque et moderniste dans les pays arabes et musulmans » qui anima le début des années soixante, alors qu'en leur fin nous vîmes « le nouvel essor du mouvement révolutionnaire en Occident et en Amérique latine¹ ». Puis apparurent « les espoirs nés de l'effondrement de l'empire soviétique » ou « le formidable événement du printemps arabe² ». Mais la conclusion de Jacques Rancière est d'une simplicité tragique : « Tous ces combats ont été déçus, tous ces espoirs ont été perdus³ ».

Dans sa studieuse cartographie des pensées critiques servant à réfléchir au monde contemporain, Razmig Keucheyan admet un pareil constat, quelque peu percutant : « Tout commence par une défaite. Quiconque souhaite comprendre la nature des pensées critiques contemporaines doit prendre ce constat pour point de départ⁴. » Voilà donc la tâche qui incombe pour diriger avec justesse une recherche dès son commencement. Il est peu aisé d'arrêter la date exacte d'un tel échec qui fédérerait l'ensemble des théoriciens de la métamorphose des sociétés dans un but « émancipateur ».

L'autobiographie d'Evguénia Iaroslavskaïa-Markon, rédigée de sa propre main le 3 février 1931 au quartier d'isolement disciplinaire Zaïatchiki avant qu'elle ne soit fusillée, témoigne assez bien de la possibilité d'un terrible désenchantement dès les lendemains de la révolution d'octobre⁵. Plus tôt encore, la mort de Rosa Luxembourg aura cristallisé les attentes perdues de la révolution allemande, dont la débâcle, marquée par les assassinats de figures majeures, « a produit une rupture durable entre les partis communistes et les intellectuels révolutionnaires⁶ ». Et nous pourrions remonter la critique jusqu'à l'évènement de 1917, à la manière de Pierre Dardot et Christian Laval qui, travaillant sur « la lumière des soviets » et « l'ombre d'octobre », y voient

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Razmig Keucheyan, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, La Découverte, Paris, 2017, p. 15.

⁵ Evguénia Iaroslavskaïa-Markon, *Révoltée*, traduit par Valéry Kislov, Seuil, Paris, 2017.

⁶ Razmig Keucheyan, *op. cit.*, p. 23.

l'avènement du « pouvoir totalitaire de l'Etat » contre « la libération des prolétaires » revendiquée par les conseils ouvriers¹.

Il y a somme toute certains moments caractéristiques et quelques marqueurs essentiels qui permettent d'esquisser l'esprit du temps de notre contemporanéité. Razmig Keucheyan complète la chronologie donnée par Jacques Rancière à partir des années 1970 qui « amorcent un processus de reflux » : « choc pétrolier de 1973 et retournement de l' "onde longue" des Trente Glorieuses, offensive néolibérale avec l'élection de M. Thatcher et R. Reagan en 1979 et 1980, déclin des anciennes solidarités ouvrières, arrivée au pouvoir de la gauche en 1981 et perspectives ministérielles favorisant la reconversion des militants gauchistes, perte définitive de crédibilité des blocs soviétiques et chinois²... » Ce processus mène à un événement crucial pour réfléchir à notre époque : la chute du mur de Berlin le 9 novembre 1989 en lien avec la dislocation de l'URSS qui suivit. Que la périodisation d'un historien des pensées critiques débute à la révolution française, à la révolution russe, ou à la révolte des conseils ouvriers hongrois, elle ne paraît trouver un point conclusif plus évident : « Trois commencements – 1789, 1914-1917, 1956 – pour une seule fin, à savoir 1989³ ».

Il est indéniable que ce point chronologiquement ancré suscite de nombreux affects et de multiples réflexions. Toutes celles que Svetlana Alexievitch aura par exemple réuni dans son recueil de témoignages des habitants de l'ex-Union soviétique : « J'écris, je ramasse brin par brin, miette par miette, l'histoire du socialisme "domestique"... "intérieur". La façon dont il vivait dans l'âme des gens. C'est toujours cela qui m'attire, ce petit espace – l'être humain⁴ ». Un « socialisme » à qui l'on pouvait désormais dire « au revoir », à la manière d'Antonio Negri revenant à la fois, dans un entretien, sur les scènes de liesse d'après la chute du mur – « Quoi qu'il en soit, avec Claus [Offe], nous avons passé une nuit bien arrosée, cette fois-là, absolument

¹ Pierre Dardot et Christian Laval, *L'ombre d'octobre. La Révolution russe et le spectre des soviets*, Lux, Montréal, 2017.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ Svetlana Alexievitch, *La Fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement*, traduit par Sophie Benech, Actes Sud, Paris, 2013, p. 18.

heureux de voir enfin s'écrouler ce socialisme grossier et totalitaire¹ » – et sur toutes les questions qu'il fallait encore poser : « Au-delà de ces aspects, qui restent malgré tout à mes yeux superficiels, il faut se demander pourquoi une économie massivement planifiée et une société socialiste n'ont pas réussi à déterminer des structures solides et à bénéficier d'un consensus durable² ».

Cette date cristallise la métamorphose d'une manière de voir le monde. Nombreux furent les soupirs de soulagement, car sans nul doute l'on pouvait célébrer la fin d'une lourde autorité instituée. Mais comment penser l'après-coup de cet effondrement ? Pour Francis Fukuyama, il ne pouvait s'agir que d'un avènement triomphal et indépassable : « À la fin de l'Histoire, il ne reste aucun rival idéologique sérieux à la démocratie libérale³ », écrivait-il dans son ouvrage phare, rédigé à la suite d'un article célèbre publié en été 1989 dans *The National Interest*⁴. Selon le penseur, au contraire de toutes les autres formes politiques, « un consensus général semble se dégager, qui accepte la légitimité des prétentions de la démocratie libérale à être la forme la plus rationnelle de gouvernement, c'est-à-dire l'Etat qui réalise le plus complètement aussi bien la reconnaissance rationnelle que le désir rationnelle⁵. »

Face à de telles certitudes, d'autres se permettent d'éprouver malgré tout une certaine *mélancolie*. « 1997 ? Fin d'époque ? Fin de partie ? Extinction des Lumières ? Ou ambivalence des signes, annonce crépusculaire des renouvellements et des renaissances⁶ », se demande ainsi Daniel Bensaïd lorsqu'il publie son *Pari mélancolique*. En cette fin de millénaire, il est bien question de tremblements du monde et d'inquiétudes sociétales :

C'est l'heure incertaine des décompositions sans recompositions, des déconstructions sans reconstructions, des contradictions sans

¹ Antonio Negri, *Goodbye mister socialism*, entretiens avec Raf Valvola Scelsi, traduit par Paola Bertilotti, Seuil, Paris, 2007, p. 12

² *Ibid.*, p. 13.

³ Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, traduit par Denis-Armand Canal, Flammarion, Paris, 1992, p. 245.

⁴ Francis Fukuyama, « La fin de l'Histoire ? », dans *The National Interest*, n°16, été 1989, p. 3-18, traduit en français dans la revue *Commentaires*, n°47, en automne de la même année.

⁵ Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, *op.cit.*, p. 245-246.

⁶ Daniel Bensaïd, *Le Pari mélancolique, Métamorphoses de la politique, politique des métamorphoses*, Fayard, Paris, 1997, p. 15.

synthèses, des conflits sans dépassement, du grand et périlleux écart sans médiation entre la rationalité formelle de la mondialisation et l'irrationalité des paniques identitaires¹.

Cette crise de l'horizon politique, qui selon l'auteur ne peut se résoudre dans l'unification finale d'un système de société alors victorieux, se décrit également grâce au champ lexical de l'échec. Il s'agit bien d'une défaite « qui n'est pas la franche et glorieuse défaite devant l'ennemi avoué, mais une défaite devant la médiocrité et la mesquinerie, devant l'intrigue et la bassesse bureaucratiques. Une défaite de l'intérieur, par trahison et désertion, une de ces défaites morales plus que physiques, creusées, minées, rongées de l'intérieur, qui vident et épuisent². » Le constat établi sur l'époque admet une finitude. Si Fukuyama l'envisage comme un aboutissement qui donnerait définitivement raison à une manière d'organiser les sociétés, Bensaïd parle de l'éreintante perte d'une bataille causée non pas tant par les attaques extérieures que par les terribles compromissions intérieures avec ce qui dut être combattu.

Mais si cette faillite fut bien spécifique, l'on connut d'autres cas où les plus hautes espérances semblaient dans de sordides conclusions. Le propos de Daniel Bensaïd se tournait alors vers ceux qui dans les temps précédents avaient dû y faire face : Rosa Luxembourg, Auguste Blanqui ou Charles Péguy, ces « vaincus non point d'une défaite finale et définitive, mais pis encore, d'une défaite "combien de fois recommencée", avec l'impression que rien n'est encore joué, que tout peut encore être rejoué³ ». Cependant, il n'y a nulle complaisance morbide dans l'entretien avec les êtres qui se sont confrontés aux désastres. Au contraire, leurs puissances de pensée traversent les époques, et sont capables d'aiguiser notre propre rapport au monde contemporain.

Ainsi, Daniel Bensaïd convie la figure de Walter Benjamin dans un travail paru à l'automne 1990, afin de problématiser le présent : « Un livre sur Benjamin, une dissertation seraient contradictoires à leur sujet, qui impose de recourir aux procédés de montage, collage, citations explicites ou cachées, pratiquées par lui-même⁴ ». Le penseur allemand permet donc de concevoir

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 255.

³ *Ibid.*, p. 254. La formule est attribuée à Péguy, auteur de *Victor Marie, Comte Hugo*.

⁴ Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin, Sentinelle Messianique, à la gauche du possible*, Les Prairies ordinaires, Paris, 2010, p.37

une méthode, et celle-ci paraît opérante pour faire face aux affres de notre temps et à l'extinction de tout possible entraîné par un défaitisme radical : « Le propre de l'époque, c'est que "tout se brise en morceaux et ces morceaux se brisent eux-mêmes en mille autres". Voici venu le temps d'une pensée de résistance minuscule, de courage dans l'infime, de sauvetage par le détail, travaillant obscurément dans les intervalles de la totalité brisée¹ ».

Ces quelques phrases du professeur de philosophie français qui auront été inspirées par l'auteur allemand de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* sont d'une grande richesse vis-à-vis de la recherche ici déployée. Elles donnent en effet une forme à l'époque qui s'ouvre (au moins) à partir des années quatre-vingt-dix : celle du *morcellement*. L'usage de cette même forme pour décrire cette époque est remarquable chez Cornelius Castoriadis, qui nomme son troisième tome des *Carrefours du Labyrinthe*, réunissant ses articles composés entre 1986 et 1989, *Le Monde morcelé*². À l'inverse de décréter une définitive finitude, celui qui n'aura eu de cesse de travailler à la critique de toutes les autorités s'imposant sur les êtres – comme l'affirme les positions hétérodoxes de la revue *Socialisme ou barbarie* publié entre 1949 et 1967 – témoignait d'un inachèvement :

Le projet d'autonomie lui-même n'est certainement ni achevé ni fini. Mais sa trajectoire pendant les deux derniers siècles a prouvé l'inadéquation radicale, pour parler avec modération, des programmes où il s'était incarné – que ce soit la république libérale ou le "socialisme" marxiste-léniniste. Que la démonstration de cette inadéquation dans l'expérience historique effective soit une des racines de l'apathie politique et de la privatisation contemporaines n'a pas besoin d'être souligné³.

Il y a toujours à penser la potentialité d'une émancipation de l'être de ses assignations sociales. Le monde contemporain s'est levé sur la défaite de l'une des configurations politiques dont l'existence a marqué le XX^{ème} siècle d'innombrables tristesses, avant de s'effondrer avec ampleur. La recherche de tout « projet d'autonomie » s'effectue donc à travers des *ruines*. Celles-ci sont à la fois un marqueur des images en mouvement que nous convoquerons et un signe des temps au sein desquelles elles œuvrent : elles fournissent un cadre esthétique à notre analyse.

¹ *Ibid.*

² Cornelius Castoriadis, *Le Monde morcelé, Les carrefours du Labyrinthe – 3*, Seuil, Paris, 1990.

³ *Ibid.*, p. 28. L'article de Castoriadis est daté d'août 1989.

2. Cadre esthétique

« La ruine est au commencement¹ », écrit Sabine Forero-Mendoza lorsqu'elle évoque le paradigme de la chute de Troie dans sa recherche sur la présence de cette figure dans l'Histoire de l'art. Il y a en effet une longue généalogie de cette forme de représentation, et certaines périodes se distinguent par un goût des ruines. Sans doute est-ce parce qu'elles révèlent à l'être son complexe rapport à la temporalité : « Vestiges d'un édifice en partie détruit ou dégradé, les ruines ont un mode d'être ambigu et révèlent l'équivoque fondamentale des relations que l'homme entretient avec le temps, tour à tour destructeur et créateur² ». Et cette équivoque semble renvoyer à une condition d'existence de l'humanité : « parce qu'elles rappellent l'incapacité de la forme à triompher durablement de la matière, on peut également lire en elles un résumé de l'aventure humaine : la "lutte" de l'esprit avec les forces naturelles et sa défaite finale³ ». Sabine Forero-Mendoza rappelle le point de vue de Georg Simmel : « au moment où l'écroulement de l'édifice détruit l'achèvement de la forme, les partis opposés se séparent de nouveau et révèlent leur hostilité originaires et universelle⁴ ».

Lorsque l'unité d'un objet se brise, apparaissent les tensions préexistantes, inhérentes à toute tentative de construction de l'Homme. Par la matière, les êtres créent et déploient sur le monde leurs environnements de vie. Cependant, toute monumentalité est menacée par sa chute, aussi faut-il considérer la nécessité d'un travail continu, et donc se défaire d'une attente du plein achèvement, pour concevoir la durabilité d'une chose. Telle peut être l'idée qu'évoque pour nous la vision des ruines. On se souvient ainsi de l'émotion existentielle qu'elles suscitaient chez Chateaubriand, à l'orée du XIX^{ème} siècle : « Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, et à une conformité secrète entre

¹ Sabine Forero-Mendoza, *Le Temps des ruines, le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la renaissance*, Champ Vallon, Seyssel, 2002, p. 17.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*

⁴ Georg Simmel, « Réflexions suggérées par l'aspect des ruines », dans *Mélanges de philosophie relativiste. Contributions à la culture philosophique*, traduit par A. Guillain, Félix Alcan, Paris, 1912, p. 118.

ces monuments détruits et la rapidité de notre existence¹ ». Il dressait alors une singulière typologie :

Il y a deux sortes de ruines très distinctes : l'une, ouvrage du temps ; l'autre ouvrage des hommes. Les premières n'ont rien de désagréable, parce que la nature travaille auprès des ans. Font-ils des décombres ? Elle y sème des fleurs. Entr'ouvrent-ils un tombeau ? elle y place le nid d'une colombe : sans cesse occupée à reproduire, elle environne la mort des plus douces illusions de la vie. Les secondes ruines sont plutôt des dévastations que des ruines ; elles n'offrent que l'image du néant, sans une puissance réparatrice².

Face à la reconquête par la nature de belles pierres usées par le passage des âges – et donc de la vie sur la mort – qui crée le charme de pittoresques paysages, s'affirme l'action destructrice de l'homme et l'apothéose nihiliste de ses ravages. Il n'y aurait guère de contemplation et de rêvasserie pour cette ruine-là. Pourtant, c'est bien vers cette polarité que notre regard serait aujourd'hui attiré. Pourrions-nous envisager une forme contemporaine des ruines ? « Désormais, [elles] murmurent quelque chose qui va bien au-delà de notre condition de mortels³ », affirme précisément Michel Makarius :

Par la perte de l'unité et de la complétude dont elles sont le symptôme, les ruines réfractent l'image du monde contemporain dont le sens s'est éparpillé en ramifications infinies ; elles figurent implicitement l'effacement du point vers lequel convergeait la marche de l'histoire, ainsi que l'atomisation de l'individu dans sa vie et dans la société⁴.

La résonnance de celles-ci avec l'esprit du temps présent paraît donc littérale. Elles pourraient être une figure de la résistance à « l'amnésie que prône l'ère de la consommation et du profit immédiat⁵ » comme elles pourraient disparaître devant la « commercialisation touristique » par le déblaiement des décombres en vue de faire fructifier un terrain. En ce sens, « les ruines, ou plutôt leur idée, portent désormais la nostalgie d'elles-mêmes⁶ ».

¹ François-Auguste Chateaubriand, *Génie du Christianisme ou Beautés de la Religion Chrétienne*, Tome 3, Migneret, Paris, 1803, p. 214.

² *Ibid.*, p. 215-216.

³ Michel Makarius, *Ruines, Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Editions Flammarion, Paris, 2011, p. 9.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

L'époque est marquée par un consumérisme enfiévré, qui suppose un renouvellement constant et urgent de la jouissance de l'achat pour faire fonctionner son système de société, si bien que la tonalité de la figure de la ruine diffère quelque peu. Le prisme de la consommation peut tenter de récupérer cet élément de l'antériorité en tant que satisfaction productive et spectaculaire du présent. Si tant est que l'on ne se résoudrait pas à une telle situation, la représentation des ruines peut alors être l'objet d'une lutte : il y aurait ainsi un « moment politique des ruines¹ ». Pour Martine Boucher, après « un siècle de tranchées, de trous, de paysages dévastés, d'explosions, d'effondrements, d'amas en tous genres », depuis les décombres de villes assiégées jusqu'aux carcasses industrielles, nous ne sommes plus exactement touchés par le même sentiment esthétique que Chateaubriand : ces ruines « nous touchent par la violence faite aux peuples qui les subissent, par la puissance destructrice du souffle qui pulvérise et éparpille à la ronde un mélange de poussière, de débris matériels et humains. Elles nous touchent par les morts qu'elles enfouissent² ».

C'est donc de bien des façons, et sous le régime de multiples coups que notre monde se *morcelle*. Dès lors, une « poïétique de la destruction » s'affirme diversement dans nombre de formes de l'art³. Mais si les variations contemporaines de la ruine peuvent vivement nous intéresser, c'est parce que son *attrait* s'exerce singulièrement au cinéma.

3. Cadre cinématographique

André Habib, dans l'un des ouvrages d'une collection consacrée à l'étude des motifs au sein des films, l'atteste d'emblée : « il existe des affinités électives entre la ruine et le cinéma : l'inscription du temps, le montage de temps hétérogènes, la fragilité de la matière. Plaque sensible de l'histoire du XXème siècle, lui-même sujet à destruction, le cinéma, comme la ruine, est affaire de temps, de temps décomposés, écartelés, que l'imagination "remonte"⁴ ». Ainsi, la pluralité des ruines que nous sommes à même de voir

¹ Martine Bouchier, « Le moment politique des ruines », dans *Frontières* [En ligne], vol. 28, n°1 – *Ruines urbaines : mémoire, explorations, représentations*, 2017, consultable sur : <<http://retro.erudit.org/revue/fr/2016/v28/n1/1038865ar.html>>.

² *Ibid.*

³ Voir Miguel Egana et Olivier Schefer (dir.), *Esthétiques des ruines, Poïétique de la destruction*, Presses universitaires de Rennes, 2015.

⁴ André Habib, *L'Attrait de la ruine*, Yellow Now, Crisnée, 2011, p. 11-12.

grâce à l'appareil cinématographique – qu'elles soient reconstituées, comme le Pompéi de *The European Rest Cure* (1904) d'Edwin S. Porter, ou qu'elles témoignent de la radicale dévastation produite par les guerres, dans *Allemagne année zéro* (*Germania anno zero*, 1948) aussi bien que dans *Je veux voir* (2008) de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas – amène à réfléchir à leurs liens avec le principe même des images en mouvement. Elles aussi sont traces d'un passage, elles aussi peuvent éveiller chez ceux et celles qui les contemplent le souvenir de ce qui fut.

De cette façon, Dominique Païni peut considérer le cinéma comme un « moderne art des ruines », en évoquant son travail de directeur de la Cinémathèque de Paris : « cet imaginaire de l'archive s'est transformé en un véritable imaginaire de la ruine. Avec souvent, le sentiment de vivre au milieu d'un champ de fouilles d'où émerge des fragments de films, des morceaux de temps oubliés¹. » *Faire face* à un film, ce serait donc faire l'expérience d'un éclat temporel apte au surgissement des éléments délaissés. Les images en mouvement pourraient alors être capables de complexifier la configuration d'une époque. C'est en ce sens que Georges Didi-Huberman convoque l'opération du montage pour réfléchir à la notion de ruine :

Partons de l'évidence : la ruine est, d'abord, un démontage de choses patiemment construites par l'histoire. Ainsi, les Romains ont construit Pompéi, s'y sont installés, y ont vécu, l'ont décorée, etc. Un jour, soudain, le volcan a dévasté tout cela pour l'ensevelir sous de la cendre : temps critique, éléments démontés, tragédie humaine, destruction de la vie. Puis le temps a passé, la lave a refroidi, les choses se sont solidifiées et, en quelque sorte, fossilisées. Lorsque Pompéi est redevenue visible – lorsque nous parcourons ses rues aujourd'hui –, c'est bien une vie démontée qui nous est montrée : or, c'est cela même, un montage. Qu'est-ce donc, sinon la conséquence œuvrée, construite, d'un processus préalable de démontage ? La ruine comme démontage et comme montage : ce sont des bribes hétérogènes constituant un champ de vie démontée, partiellement détruite, mais formant un tout bouleversant, montrable, monté. On comprend alors que le montage lui-même concerne un temps de la survivance dans laquelle nous apparaissent ces bribes d'une continuité minée, détruite partiellement et, cependant, tenace dans ses vestiges : des blocs épars, mais des blocs de temps, en effet, des « blocs de latence² ».

¹ Dominique Païni, *Le Cinéma, un art moderne*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1997, p. 137-138.

² Propos de Georges Didi-Huberman recueillis par Guy Astic et Christian Tarting, « Montage des ruines. Conversation avec Georges Didi-Huberman, *Simulacres*, « Ruines I », n°5, septembre-décembre 2001, p. 9-10.

La ruine et ses variations sont les signes d'un effondrement de structures qui furent établies, d'une déconstruction des édifices d'un temps passé. Mais leur présence en un lieu donné les *expose* en tant qu'objet à notre vue. Lorsque le cinéma arrache au flux de la vie des bouts qu'il recompose dans un nouvel ensemble cohérent, il fait acte de *montage*. La ruine comme les images en mouvement sont donc travaillées par les mêmes polarités qui gouvernent la possibilité de leur appréhension. Lorsque le cinéma montre les restes de constructions détruites, peut-être est-il capable de faire apparaître ces « blocs de latence » qui *survivent* et continuent d'animer le monde. Selon Ernst Bloch, nous avons bien besoin de la connaissance de cette latence pour envisager l'organisation du monde, quitte à souhaiter sa métamorphose. Dans les ruines, les décombres ou les vestiges, des mouvements continuent à se produire. Le cinéma est à même de les enregistrer et de les projeter. Certains films traduisent précisément les conditions du contemporain en entrelaçant le cadre historique et le cadre esthétique ici dévoilés : leurs poétiques paraissent se construire sur les débris d'une utopie du commun. Les cinéastes qui réalisent de tels films pourraient être, selon les mots de Jacques Rancière, ceux du « temps d'après ».

C'est d'abord à propos de l'œuvre de Béla Tarr que le philosophe emploie cette expression. Selon lui, du *Nid familial (Családi tűzfészek)* en 1979 au *Cheval de Turin (A Torinói ló)* en 2011, les œuvres du réalisateur hongrois qui ont pu accompagner puis suivre l'effondrement du système des républiques « socialistes » forment une unité d'ensemble : « c'est toujours l'histoire d'une promesse déçue, d'un voyage avec retour au point de départ¹ ». Somme toute, le projet de Béla Tarr n'est « pas de transmettre un message sur la fin des illusions et éventuellement sur la fin du monde », mais « il est un homme soucieux d'exprimer au plus juste la réalité telle que les hommes la vivent² ». Dès lors, « le temps d'après n'est pas le temps uniforme et morose de ceux qui ne croient plus à rien. C'est le temps des événements matériels purs auxquels se mesure la croyance aussi longtemps que la vie la porte³ ».

Nulle anesthésie radicale de toute forme dans « le temps de la catastrophe imminente », au sein duquel certains proclament la fin des

¹ Jacques Rancière, *Béla Tarr, Le Temps d'après*, Capricci, Bordeaux, 2011, p. 10.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 15-16.

alternatives, mais l'expression de « l'expérience corporelle des singularités quelconques » et de « l'irréductible extériorité de la figure humaine¹ ». Au sein des espaces ravagés, des lieux éprouvés par une lourde pluie devenue muraille², ou divers refuges momentanés – vieilles maisons de campagne ou tavernes – qui composent le cinéma de Béla Tarr, subsistent une aventure de la matière et une permanence de la poésie. De ce fait dans *Voyage sur la plaine Hongroise (Utazás az Alföldön, 2002)*, Mihály Víg peut errer à travers les restes d'une demeure abandonnée au cœur de la *puszta* hongroise et réciter les vers de Sándor Petőfi, disparu lors d'une des dernières batailles de la révolution de 1848 contre la domination des Habsbourg.

L'on peut donc s'évertuer à se mouvoir dans ces ruines du « temps d'après », à la poursuite des quêtes les plus exceptionnelles. Songeons à celle du personnage du *Regard d'Ulysse (To Vlémma tou Odysseá, 1995)* de Théo Angelopoulos : elle mène le personnage joué par Harvey Keitel à dériver sur un large bateau chargé d'une immense statue de Lénine en morceaux. Sur cet étrange navire, le personnage lit les mémoires des frères Manákis dont quelques bobines qu'il faut retrouver auraient enregistré les premiers images en mouvement des Balkans. Le plan semble hanté par le travelling d'Alexandre Promio, *Le Panorama du Grand Canal vu d'un Bateau*, daté en 1896, comme par l'œuvre d'Eisenstein *Octobre (Октябрь, 1927)*, où l'on s'évertuait déjà à démolir les imposantes statues des dirigeants. Dans la dernière partie de l'œuvre, le personnage court dans les rues anéanties de Bosnie-Herzégovine, dont la guerre achevait ce lourd XX^{ème} siècle européen dans de nouvelles scènes de destruction.

La phrase que prononce le cinéaste grec lors de la présentation du film au Festival de Cannes en 1995 est désormais célèbre : « En regardant l'Histoire de ce siècle, on voit que le siècle commence par Sarajevo et se termine par Sarajevo. Et à mes yeux c'est un échec ». La mélancolie de ce

¹ Sylvie Rollet, « Filmer la figure humaine "au milieu" des choses : le cinéma selon Béla Tarr », article publié dans la Revue *Appareil*, n°12, *Walter Benjamin. Politiques de l'image*, 2013, consultable sur : <
<https://journals.openedition.org/appareil/1941#quotation>>.

² Comme l'écrit Corinne Maury dans *L'attrait de la pluie*, Yellow Now, Crisnée, 2013, p. 22 : « Dans le cinéma de Béla Tarr, les rideaux de pluie tenaces et opaques voilent les lignes de fuite du paysage et dessinent un horizon devenu muraille. Et, dans ces chemins de boue, les marcheurs apparaissent souvent comme des ombres courbées. Ils ne voient plus l'étendue du monde car la permanence de la pluie en obstrue, à l'horizon, les issues. »

constat est certaine. Mais elle n'a d'égal que la puissance dialectique des images qui œuvrent sur le manque. « La présence des lambeaux du légendaire collectif, perceptible seulement par brefs clignotements, fait de leur "survivance" une apparition intempestive. Non actualisables, définitivement défigurés, ils ne peuvent hanter la fiction et l'Histoire que d'une présence spectrale », écrit Sylvie Rollet à propos de Théo Angelopoulos : « Ainsi, le motif homérique du retour d'Ulysse devient-il dans *Voyage à Cythère* et dans *Le Regard d'Ulysse*, un retour annulé dans le moment même où il s'effectue, sans cesse différé, toujours à venir, car relevant d'un temps "anachronique", le temps même de l'utopie¹ ».

Un temps contre l'autre : ces multiples scènes de retours du cinéma d'Angelopoulos, empreints d'un imaginaire mythologique, troublent le présent des œuvres d'une temporalité externe, bien prompte à révéler l'attente d'un changement de monde social. Si dans *Les Chasseurs (I Kyniyí, 1977)*, le cadavre d'un communiste fissure la rationalité de la contemporanéité des protagonistes – l'insurgé au sang frais ne peut venir que de la guerre civile qui s'est achevée en 1949 alors que la petite communauté bourgeoise fête la fin de l'année 76 – dans *Le Voyage à Cythère (Taxidi sta Kythêra, 1984)*, le vieil homme, exilé pendant plus de trois décennies en raison des mêmes accointances avec le parti de Marx, paraît ramener les morts à la vie le temps d'une danse dans un cimetière et d'un plan sur l'horizon d'une colline².

Les deux grands noms de Théo Angelopoulos et de Béla Tarr, ici évoqués de façon liminaire, rappellent l'une des puissances essentielles du cinéma : il est, comme le dit Jacques Rancière, un « art qui crée des fictions

¹ Sylvie Rollet, « De l'image manquante à "l'image dialectique" », dans Sylvie Rollet (dir.), *Théorème*, n°9, *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Presses Sorbonne nouvelle, 2007, p. 75.

² « Le vieillard, trois fois de suite, a salué les morts du cimetière en invoquant leurs noms. Le contrechamp sur l'autre versant du plateau, que gravit à pied, en voiture, à dos d'âne, la foule des villageois, apparaît ainsi comme la réponse visuelle à son appel. En inversant la fonction rituelle de l'*épikléisis*, destiné, par l'appel du nom des morts disparus en terre étrangère, à faire regagner aux âmes errantes leur tombeau, le vieux maquisard fait sortir de terre la race des guerriers disparus. L'angle de la prise de vue, situé au ras du plateau, dérobe en effet la vallée aux regards et donne ainsi l'impression que la foule des villageois sort littéralement des profondeurs de la terre. La mise en scène évoque évidemment les antiques récits d'autochtonie : comme les "semés" du mythe germent et surgissent, en un instant, tout armés, d'un champ inculte voué à Arès, la troupe des agriculteurs prend ici l'allure des maquisards d'antan. L'ancien maquisard communiste exilé après la guerre civile semble, alors, détenir la puissance surnaturelle des spectres : faire surgir des entrailles de la terre l'armée des morts » analyse ainsi Sylvie Rollet dans *Ibid.*, p. 71.

en rassemblant des fragments de temps¹ », dont il perçoit l'exemplarité chez le cinéaste hongrois. Cependant, l'esthétique du fragmentaire, la persévérance de la forme poétique et la problématique de la survivance peuvent se penser en tant que dénominateur commun de plusieurs cinémas contemporains. Antony Fiant réunit ces propositions filmiques sous le terme qui définit une stylistique composée de plusieurs éléments distincts : celui de « soustractif² ».

L'auteur défend une économie qui ressemble à une stratégie d'émancipation du spectateur, dans le sens où elle déjouerait le conditionnement de son regard et admettrait la réalité de son intelligence : « Moins d'histoire, moins de scénario, moins de récit, moins de parole, moins de musique, moins de décors, des personnages moins définis, moins de rythme effréné, moins de plans... Le spectateur est en quelque sorte sevré de ses habituels repères mais se retrouve, en contrepartie, responsabilisé³ ». Mais si nous pouvons convier une telle réflexion, c'est parce qu'au sein du corpus d'études d'Antony Fiant – Sharunas Bartas, Lisandro Alonso, Chantal Ackerman, Aki Kaurismäki, Pedro Costa... – nous sommes à même de visiter de multiples paysages ruinés : « le cinéma contemporain de la soustraction offre de très nombreuses variantes d'espaces désolés, à la lisière de toute socialisation⁴ ». Et si ces espaces sont si fréquents, c'est qu'ils sont peut-être capables de traduire le cadre historique du morcèlement du monde et l'impression d'une absence momentanée de projet de société où l'autonomie de tous serait préservée par une construction du commun. Pour Antony Fiant, et dans la continuité de Gilles Deleuze : « l'enjeu du cinéma n'est pas la réalité, trop bien connue, peut-être mieux que jamais – c'est en tout cas ce que les nouveaux médias tentent de nous faire croire –, mais la foi en ce monde, seule susceptible de retisser le lien et de nous redonner le monde. [...] L'un de nos objectifs majeurs sera de démontrer que le cinéma de la soustraction contribue à (re)donner cette foi⁵ ».

¹ Jacques Rancière, « Poétique et Politique de la fiction », dans Corinne Maury et Sylvie Rollet (dir.), *Béla Tarr, de la colère au tourment*, Yellow Now, Crisnée, 2016, p. 139.

² Antony Fiant, *Pour un cinéma soustractif*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2014, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 17. La réflexion suit celle que Gilles Deleuze aura proposé dans *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985, p. 223 : « Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien. On s'est souvent interrogé sur la nature de l'illusion cinématographique. Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma ».

Où trouve-t-on encore la faculté de croire en ce monde, alors que nombreux sont les espaces jonchés de débris aux lendemains de l'effondrement d'une organisation institutionnelle dont le nom n'avait plus aucun lien avec les espérances qu'elle portait ? C'est devant cette question que paraissent se placer les images qui nous intéressent. *Faire face* devient parfois un véritable geste figuratif de ces œuvres.

C'est précisément le cas d'un film comme *Têtes de Papiers (Papierové hlavy)* de *Dušan Hanák*, dont la première mondiale eut lieu au festival « Visions du réel » de Nyon, le 18 avril 1996. Aux lendemains de la création de deux républiques distinctes, l'œuvre se propose de réfléchir au moment historique de la Tchécoslovaquie qui s'est ouvert en 1945 et achevé après la révolution de velours en 1989. L'autorité qui s'y était déployée fut évidemment des plus répressives. Le titre du film renvoie aux bustes de papiers mâchés portés de façon carnavalesque, et dont la présence rythme la narration comme un leitmotiv. Lors d'une fête du 1er mai après l'effondrement du régime, ces déguisements singent les dirigeants qui occupaient jusqu'à alors les postes de pouvoir. Dušan Hanák réemploie les images d'archive des dispositifs d'Etat en usant de la puissance de l'artifice du montage : il colore les plans, et truque les sons, puis confronte les séquences ainsi retravaillées aux témoignages contemporains d'individus s'exprimant sur leurs conditions de vie passées.

Leurs regards croisent alors l'œil de la caméra tandis que leurs paroles relatent les atrocités subies. À de multiples reprises l'environnement du plan est un espace ruiné : littéralement, les êtres nous font face dans les décombres. « Comme un miroir, les ruines renvoient l'image de ceux qui les regardent : entre le souvenir de ce qui fut et l'espoir de ce qui sera, l'homme y contemple l'image familière du temps, son double¹ », écrit Michel Makarius. Si elle est évidemment liée à un contexte des plus spécifiques, la position de ces individus au cœur de zones abandonnées duplique imaginairement celle du spectateur observant le film au sein du *monde morcelé*.

moderne (quand il cesse d'être mauvais). Chrétiens ou athées, dans notre universelle schizophrénie nous avons besoin de croire en ce monde. »

¹ Michel Makarius, *op. cit.*, p. 280.

Pour décrire son film *322* (1969), qui narrait selon lui « la vie d'un homme qui a perdu la foi et n'ose pas ne plus croire¹ », Dušan Hanák paraphrasait Dostoïevski. Cette nécessité de tisser un lien de croyance dans les potentiels du monde malgré les désarrois subis est également présente dans *Têtes de Papiers*. À la fin de l'œuvre, le réalisateur interrogeait des flâneurs lors d'une journée dominicale après la chute du régime. « Mon idée de la liberté ? Pouvoir dire la vérité ! La vérité ! Et vivre dans la justice. Enfin ! Pour une fois ! », pouvait s'exclamer l'un d'eux. Mais déjà les premières incertitudes fleurissaient : « La situation économique n'est pas terrible. Tout augmente. Les salaires ne bougent pas... C'est assez pitoyable, ici », admettait une jeune femme quand un autre homme encore était plus pessimiste : « En 1989, j'ai cru que c'en était fini du régime totalitaire mais il n'a pris qu'une autre forme, on le voit ressurgir et marginaliser des gens ».

Que le cinéma sculpte ses formes dans la matière du « temps d'après », qu'il appréhende mélancoliquement la fin du siècle en mettant en scène d'improbables retours, qu'il réduise ses appétits narratifs en visitant des espaces excentrés, ou qu'il enregistre les témoignages d'individus après l'effondrement d'un système institutionnel autoritaire, il permet de faire apparaître un certain *point de vue* sur notre contemporanéité. C'est à partir de celui-ci, et donc des spécificités des trois cadres présentés que s'envisage l'angle d'analyse de la présente étude.

4. Problème, méthode et planification

Pour mettre des mots sur la problématique de ce travail, nous voudrions évoquer l'existence de deux numéros de la revue d'études cinématographiques *Vertigo* qui paraissent se tenir *face à face*. En juillet 2012 est publié le numéro 43 qui s'intitule *Fins de mondes*. L'éditorial est signé par Catherine Ermakoff, qui prend appui sur un récent ouvrage de Jean-Luc Nancy et d'Aurélien Barrau², et livre un diagnostic essentiel pour penser le contemporain :

¹ Propos recueillis par Peter Michalovic dans son *Interview de Dušan Hanák, publié dans le livret accompagnant le dvd de 322, Malavida, 2012, p. 11.*

² Aurélien Barrau et Jean-Luc Nancy, *En quels mondes vivons-nous ?*, Galilée, Paris, 2011.

S'il nous faut désormais compter avec l'épuisement des schèmes de représentations, de sens, de valeur issue de la tradition et des récits de la modernité, avec le déclin des constructions sociales, politiques, symboliques et autres qui en assuraient l'effectivité, si, en un mot, la situation historique qui nous échoit se trouve placée, pour une large part, sous le signe de la "fin", il n'est en revanche pas certain que nous soyons en mesure d'identifier de quelles façons une telle implosion affecte nos existences. Sûrement faut-il en trouver la raison dans l'étendue et l'atomisation des effets à travers lesquels « ces morts interminables » adviennent ; et peut-être plus encore, dans le fait qu'un tel processus se déploie sur le mode d'une transition indéfinie où se surimpose à la survivance de ce qui a été, l'indétermination de ce qui vient. Sans doute aussi la multiplication croissante des phénomènes « à haute teneur catastrophique », témoignant d'un épuisement objectif (des ressources naturelles, des espèces...), ou signalant l'attente d'une limite systémique (crises financières, dépérissement de l'Etat, phase dite « terminale » du capitalisme), complique-t-elle, en exacerbant le sentiment ou le constat de l'imminence de la fin, la perception de ce qui nous arrive¹.

Nous, habitants d'une certaine actualité du monde, serions spectateurs de nombreux effondrements, et ceux-ci seraient aptes à nous plonger dans des abîmes d'incertitudes. Mais de tout cela, il est affaire de « perception », et c'est en ce sens que le cinéma est un opérateur efficace pour appréhender ces mouvements de chute qui adviennent çà et là sur la planète. À travers lui, nous sommes à même d'« ébaucher la carte des signes et symptômes, bouleversements et étrangetés, aventures, libérations et angoisses que n'en finissent pas de produire les fins diverses dont nous sommes les contemporains », car il restitue « l'expérience à laquelle nous livre le glissement historique² ».

Cependant, s'il est un appareil qui enregistre et témoigne des multiples déclins qui agitent de nombreux espaces géographiques, le cinéma n'en est pas moins doué d'un imaginaire de résistance. Ainsi, le numéro 41 de la même revue, bien qu'il lui soit antérieur, apporte une réponse à la variété de ces constats de pertes. Il s'intitule *Ne pas mourir*, et fut publié en octobre 2011. Michaël Dacheux et Fabienne Duszynski, qui coordonnaient le numéro, explicitaient avec exemplarité la thématique dans leur éditorial :

Ne pas mourir, ou, autrement dit : ne pas céder à une menace, toujours présente, d'extinction de soi. Le cinéma, mécaniquement voué à l'enregistrement du temps et à la restitution de son empreinte, a pu, peut, se saisir de cette exigence comme d'un viatique en rendant

¹ Catherine Ermakoff, « Éditorial », dans *Vertigo*, n°43 – *Fins de mondes/Mafrouza*, été 2012, p. 3.

² *Ibid.*

compte de l'expérience de personnages aux prises avec la crainte du dépérissement ; en imaginant des trajets narratifs et temporels qui s'inscrivent hors des récits programmatiques ; en engageant la pratique même des cinéastes – les formes inventées par ceux-ci étant forcément travaillées par une éthique et une histoire (...) Si la question appartient à chacun en tant qu'elle est le point de butée de toute existence, elle se pose aussi en termes éminemment politiques : quelle action, quelle stratégie, quel ressaisissement adopter pour sortir du sentiment d'impuissance, du désarroi, de la peur, pour qu'encore puissent s'ouvrir des brèches dans la réalité ? La formule ne concerne donc pas uniquement les blessés, les malades, les personnages pris dans des situations d'extrême urgence de survie, tels les amants des films de Jean Cocteau s'indignant d'une possible séparation par la mort. Elle est aussi celle adressée aux vivants : ne pas mourir est alors à envisager comme l'expression d'une lutte, d'une levée, d'une résistance¹.

Aussi nombreux sont les territoires effondrés que les tactiques et les gestes qui y *font face*. Les films – en imaginant des formes, en attestant de situations – dessinent une cartographie des désastres et composent un répertoire des *survivances*. Ces dernières s'envisagent comme des modalités de refus de l'extinction et des persévérances qui contraignent la finitude. La notion de « survivance » convoque la pensée de Georges Didi-Huberman, telle qu'il aura pu la déployer à travers le motif des lucioles². À travers elle, nul dessein d'éternité transcendante n'est à envisager. Il « ne s'agit pas d'aspirer à l'immortalité mais bien d'affronter la vie jusqu'à ce qu'elle contient d'intolérable : ce n'est pas tant qu'il ne faut pas mourir, c'est qu'il faut *ne pas mourir*³ ».

Il est bien certain que le cinéma n'offre pas la promesse de l'immutabilité et de l'annulation du trépas pour tous les êtres qui, à la fin d'une projection, sortent de son cadre (celui de l'écran, celui d'une salle de cinéma ou celui de l'espace intime dans lequel les films peuvent aujourd'hui être vus). Mais peut-il aider à maintenir une combativité, aussi ténue soit-elle, afin de nous permettre de *faire face* : de garder des positions ou d'inventer des formes ? Voilà l'enjeu de la présente recherche : réfléchir au principe du cinéma dans le cadre du morcellement du monde contemporain – de ses ruines et de ses désarrois politiques – pour démontrer que, par ses images, parviennent autant de récits de situations et d'expériences formelles, issues d'une pluralité de temps et d'espace, où les êtres subissent une iniquité

¹ Michaël Dacheux et Fabienne Duszyński, « Ne pas mourir », dans *Vertigo*, n°41 – Ne pas mourir/Béla Tarr, automne 2011, p. 4.

² Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, Paris, 2009.

³ *Ibid.*

fondamentale que de témoignages des espérances de s'en extirper. La puissance de résistance du cinéma s'affirme dans l'acte de filmer avant que les choses ne s'en aillent pour conserver la mémoire de ce qui fut. Et lorsqu'une caméra s'aventure dans les décombres de ce qui a disparu, sa tâche peut être celle de faire apparaître les mouvements de ce qui a survécu pour attester de leur ténacité.

Penser cet enjeu, c'est admettre une manière de le travailler et une façon de le penser : c'est-à-dire une méthodologie et une philosophie. L'une et l'autre, qui fournissent le socle de l'ensemble de cette recherche, seront respectivement associés à deux auteurs, Aby Warburg et Ernst Bloch. Tous deux ont pu partager un contexte commun : le premier est né à Hambourg en 1866, le second à Ludwigshafen en 1885. L'événement de la première guerre mondiale, et l'environnement des ravages de l'Allemagne se seront mêlés à la dernière œuvre, inachevée, de l'Historien de l'art comme au premier grand ouvrage du philosophe. C'est pour l'expérience du morcellement du monde, survenu en leur temps, et la pensée du fragmentaire qui nourrit leurs travaux que les deux auteurs sont conviés, afin d'enrichir la vision que l'on porte sur la période contemporaine.

Lorsqu'Aby Warburg meurt en 1929, son *Atlas Mnemosyne* n'a donc pas acquis de forme définitive. Sur de grandes planches noires, l'Historien juxtapose des représentations issues du patrimoine artistique de l'humanité sous forme de photographies, afin d'en révéler les résonances – les *survivances* –, notamment celles des « vicissitudes des dieux de l'Olympe dans la tradition archéologique et le rôle des antiques formules de pathos dans l'art et la culture postmédiévaux », afin de « constituer le mouvement principal d'une vaste symphonie d'images à laquelle viendraient s'ajouter d'autres thèmes qui auraient pu prendre la forme d'un scherzo et d'un finale triomphant¹ ». Mais faudrait-il envisager l'Atlas autrement que comme un chantier perpétuel ? N'y aurait-il pas une infinité de variations de ces planches et une multiplicité de sujet pour les constituer ? En plus d'une œuvre, Aby Warburg a légué une méthode, que l'on peut nommer l'iconologie.

¹ E.H. Gombrich, *Aby Warburg, Une biographie intellectuelle*, présenté et traduit par Lucien d'Azay, Klincksieck, Paris, p. 261.

Georges Didi-Huberman considère celle-ci comme un « échantillonnage », « par images interposées », du « grand chaos de l'histoire » :

Il s'agirait, en somme, avec les planches noires de l'atlas constellées de figures en tous genres, de créer des plans d'intelligibilité capables d'opérer certaines "coupes du chaos" pour constituer une sorte d'archéologie ou de "géologie culturelle" visant à rendre sensible l'immanence historique des images. Et comme par rebonds ou ricochets il s'agirait, enfin, de faire fuser de nouveaux concepts, de nouvelles façons de penser la temporalité sociale et culturelle¹.

Cette nouvelle manière d'envisager le temps, afin de répondre au chaos, semble opérante face à l'état du monde contemporain. À partir du travail de Warburg, nous voudrions distinguer des outils conceptuels pour penser le cinéma. *L'Atlas* est en effet l'une des sources de nombreuses propositions théoriques en études cinématographiques. L'œuvre de Luc Vancheri s'y abreuve à plusieurs occasions : si son ouvrage *Psycho, la leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*² revendique d'emblée la discipline liée à l'Historien d'Hambourg, en considérant la représentation picturale de *Suzanne et les vieillards* comme une clé de lecture de l'œuvre du cinéaste, originaire du quartier londonien de Leytonstone, il s'emploie dans *Les Pensées figurales de l'image* à montrer la résonance entre le « moment décisif de la théorie du film » que constituent les réflexions de Christian Metz et « le travail de quelques historiens de l'art – H. Damisch, L. Marin, G. Didi-Huberman – qui, au cours de ces années et des suivantes, ont entrepris une relecture critique de la méthode iconologique à l'aune du concept freudien de la figurabilité dégagé de *L'Interprétation des rêves*³ ». Et lorsque Luc Vancheri se propose de méditer sur la notion de *montage*, le nom d'Aby Warburg comme celui de Walter Benjamin s'invitent au cœur de ses paroles⁴.

¹ Georges Didi-Huberman, « Echantillonner le désastre. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques*, n°27, mai 2011, consultable sur :

<<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3173#bodyftn29>>.

² Luc Vancheri, *Psycho. La leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Vrin, Paris, 2013.

³ Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, Armand Colin, Paris, p. 4.

⁴ « D'une part le montage s'est rendu responsable d'une nouvelle pensée de l'image. D'autre part, il a rendu possible une nouvelle image de la pensée. L'une et l'autre valent également pour le cinéma mais se lisent aussi bien dans les places de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg que dans le *Livre des Passages* de Walter Benjamin » dit-il dans « Violence figurale du montage cinématographique. Prolongements métapsychologiques », Communication dans le Colloque international *Interpositions. Montage des images et production de sens*, organisé du 1 au 3 février 2011 par la FNS

Aby Warburg est donc celui qui offre sa méthode quand Ernst Bloch livre sa philosophie. Son *Esprit de l'utopie* peut également s'envisager comme une réaction à la Grande Guerre. C'est contre celle-ci et plus généralement en rejet des appétences de l'impérialisme de Guillaume II qu'il s'exilera pour la première fois en Suisse en mars 1917, après avoir rédigé les deux-tiers de la première version de son ouvrage, réédité en 1923. Plus tard, c'est alors qu'Ernst Bloch vit à Vienne qu'il apprend la nouvelle de la publication d'*Héritage de ce temps (Erbschaft dieser Zeit)* en 1935, dans une maison d'édition de Zurich. Enfin, s'échappant de la barbarie fasciste, c'est aux Etats-Unis qu'il commence la rédaction de son *Principe-Espérance (Das Prinzip Hoffnung)*, publié en trois tomes entre 1954 et 1959, avant de fuir définitivement l'oppression – désormais celle de la R.D.A –, et de s'installer à Tübingen à partir de 1961.

Sans nul doute, la trajectoire d'Ernst Bloch, qui n'eut de cesse de s'extraire des cauchemars réels survenus en Europe, témoigne de cette « pensée dispersée » qui anima et continue d'animer les intellectuels exilés, ceux qui, « soucieux de sauver leur culture souvent menacée par des régimes totalitaires », « l'ont transplantée ailleurs, en la greffant sur d'autres cultures, en remodelant celles-ci, en créant des synthèses nouvelles, en bâtissant un monde capable de reconnaître son unité dans sa diversité, un monde où les différences se sont jamais irréductibles, où l'on peut toujours saisir quelque chose de soi-même chez les autres et s'enrichir auprès d'eux¹ ». Mais alors que les scènes de destruction s'évertuaient à atomiser le monde, Ernst Bloch a *fait face* : jamais il n'abandonna la tâche de penser à la construction d'une société humanisée. Ses ouvrages sont comme des *foyers*, ainsi que la traduction française du dernier mot de son *Principe-Espérance* le laisse imaginer : *Heimat*. En eux se réfugient les rêves éveillés et les utopies de tous les temps et de tous les lieux, et à partir d'eux peuvent s'envisager des alternatives à la dureté des époques.

Si l'objet cinéma n'est pas *a priori* l'objet le plus primordial de la pensée blochienne – la musique ou le mouvement expressionniste sont nettement plus au centre de ses propos, bien que l'on puisse compter sur

Bildkritik Eikones de Bâle et le Centre Allemand d'Histoire de l'Art de Paris, à Paris, consultable sur : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00794701/document>>.

¹ Enzo Traverso, *La Pensée dispersée, Figures de l'exil judéo-allemand*, Lignes et Manifestes, Paris, 2004, p. 7.

l'écriture du 29^{ème} point du premier tome du *Principe-Espérance*, « L'image-souhait dans la danse, la pantomime et le film¹ » et que le *montage* est une notion déterminante pour *Héritage de ce temps* –, nous voudrions proposer l'idée que les concepts qu'il déploie peuvent être non seulement opérants pour travailler sur l'art des images en mouvement, mais également sur le contexte du contemporain tel que nous le fixons. Ses considérations sur les « images-souhais » (*wunschbilder*) ou les « images-posthumes » (*nachbilder*) peuvent aiguïser une iconologie du monde morcelé, comme « l'image-foyer » (que nous traduirions donc par *heimatbild*) devenir la catégorie centrale pour étayer l'hypothèse d'un principe cinématographique lié à la capacité des survivances.

Aby Warburg, par le biais de son atlas, et Ernst Bloch, par sa collecte ininterrompue des utopies concrètes, permettent de porter notre attention sur les apparitions, aussi infimes soient-elles, qui surgissent au sein du contemporain, et multiplient les temporalités qui y agissent. C'est dans ces considérations des petites choses que nous organisons notre corpus cinématographique, non loin du « paradigme indiciaire » de Carlo Ginzburg : « si la réalité est opaque, des zones privilégiées existent – traces, indices – qui permettent de la déchiffrer² ». De fait, toutes les œuvres qui seront explorées, si elles ne partagent pas toujours le même contexte historique et géographique, nous paraissent porter l'inquiétude de la parcellisation du monde commun et le refus de s'y contraindre. Ce n'est parfois qu'avec quelques détails que nous tentons de le concevoir.

Notre travail se construit en quatre parties. La première, intitulée « Paysages critiques du monde contemporain », est une description du contexte au sein duquel s'intègre notre propos. Il s'agira d'abord de présenter la formule de *monde morcelé* employée par Cornelius Castoriadis, qui nous paraît conférer à l'époque « actuelle » un nom des plus adéquats. En effet, la peinture du temps qu'elle dresse résonne avec d'autres pensées contemporaines, en particulier celle de Bernard Stiegler et son idée de la *désaffectation*. Mais si de telles réflexions sont à notre sens cruciales, c'est que leur portée est esthétique : comment les images cristallisent-elles les enjeux

¹ Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, I*, traduit par Françoise Wuilmart, Gallimard, Paris, 1976, p. 466-487.

² Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces. Morphologie de l'histoire*, Verdier, Lagrasse, 2010, p. 290.

de la fragmentation, de l'état de ruine et d'abandon, de la saturation des imaginaires par le *simulacre* et la *simulation*¹ ou du *présentisme*² qui semblent se déployer à l'heure contemporaine ? C'est en puisant dans quelques plans de Tsai Ming-liang, de Jia Zhang-ke ou d'œuvres d'artistes hyperréalistes, tels Ron Mueck et Duane Hanson, que nous proposerons une réponse à cette interrogation.

La deuxième partie se nomme « Atlas ou le montage des morceaux du passé », et vise à exposer notre méthodologie. C'est donc à partir d'Aby Warburg que nous l'envisageons, avec la volonté d'affirmer que son projet *Mnémosyne* est un *appareil* – au sens de Jean-Louis Déotte – fort propice pour analyser tout morcellement du monde. Si celui-ci l'est, c'est parce qu'il soulève des puissances cinématographiques : celle du montage comme celle de l'enregistrement du mouvement des formes à travers les temps. *La Pierre Triste* (*Agelastos petra*, 2000) de Filippos Koutsaftis permettra d'entrevoir un tel principe et d'introduire la notion de survivance qui complexifie notre rapport aux temps contemporains. Nous ne saurions en effet réfléchir ceux-ci que sous l'angle de la pluralité : le passé contient peut-être des futurs capables de changer notre point de vue sur le présent.

Une telle prise ne compte est induite par la philosophie des auteurs que nous revendiquons ici, et à laquelle est consacrée la troisième partie de notre travail. Sous le titre d'« Héritage des sombres temps, éveil des survivances », elle sera d'abord l'occasion d'une étude approfondie de la figure d'Ernst Bloch. Le professeur de Tübingen, dans sa tentative continue de transmettre les imaginaires de transformation du monde qui s'éveillèrent jusqu'à lui en dépit de tous les ténèbres traversées, atteste d'une faculté de persévérance que nous pouvons retrouver dans *la survivance des lucioles* pensée par Georges Didi-Huberman. Dans ce dernier ouvrage, une autre figure était montrée comme indispensable pour penser les temps contemporains : celle de Pier Paolo Pasolini. Si nous osions une forme de périodisation, nous pourrions considérer l'auteur italien comme se positionnant à la veille du monde morcelé. Sa mort, la nuit du 1^{er} au 2 novembre 1975, pourrait alors servir de marqueur à l'entrée au sein de notre

¹ Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Galilée, Paris, 1981.

² La notion est au cœur du travail de François Hartog dans *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Seuil, Paris, 2003.

époque. Ses mots et ses images, atteignant les plus hautes cimes du désespoir, auront pu critiquer avec acuité son avènement. L'étude de son œuvre servira pourtant à faire l'hypothèse, en lien avec la philosophie de Bloch et l'éclairage de Georges Didi-Huberman, d'une continuation des gestes de résistance.

La quatrième et dernière partie – « Penser les images en mouvement selon la philosophie d'Ernst Bloch : le cinéma comme *Heimat* » – est celle de l'analyse des images en mouvement et de l'emploi de certains concepts pour *faire face* au monde morcelé par le moyen du cinéma. Ceux-ci seront issus ou inspirés de l'auteur du *Principe-Espérance*, et serviront de points focaux pour la constitution de notre proposition iconologique, en lien avec le cadre esthétique des espaces ruinés. « L'image-souhait » sera associée à un imaginaire des chantiers qui surgit depuis Dziga Vertov jusqu'à *En construction (En construcción, 2001)* de José Luis Guérin, ou *Rome plutôt que vous (Roma wa la n'touma, 2006)* de Tariq Tegua. Comment ce motif peut-il amener à penser que les rêves éveillés des êtres se poursuivent en dépit des décombres de leur temps ? Notre hypothèse est de considérer que, au cinéma, ces chantiers construisent un *foyer*. Le mot *Heimat* conclut la grande œuvre du principe de Bloch, comme il donne son nom à l'ample projet d'Edgar Reitz : sa fresque sur l'Histoire de l'Allemagne (dont les multiples films furent distribués entre 1984 et 2013), très exactement habitée des figures qui nous intéressent – les chantiers, les demeures et le morcellement – , permettra d'envisager la spécificité de cette notion au cinéma. Ainsi nous conduira-t-elle à l'analyse des œuvres d'Amos Gitai, ou de celles des cinéastes chinois contemporains, Zhao Liang, Wang Bing et Jia Zhang-ke. Dans le cadre des images en mouvement, notre hypothèse nous conduit finalement à penser que ces foyers sont habités de spectres, chargés positivement d'une puissance mémorielle. *Ghost Dance (1983)* de Ken Mc Mullen ou *Revolution Zendj (Thwara Zanj, 2013)* de Tariq Tegua seront analysés de ce fait sous le prisme de « l'image-posthume ».

Après les défaites, à la suite des effondrements, nous voudrions affirmer que le cinéma peut être un appareil capable d'inviter les esprits issus d'autres espaces et d'autres temps, afin d'empêcher que nous ne succombions à une quelconque résignation. Non pas qu'il puisse prétendre au déclenchement d'événement qui bouleverserait le cours des choses, ni qu'il soit un instrument de changement massif des consciences, pas plus qu'il ne rend possible le retour effectif des morts aux côtés des vivants. Le cinéma

permet simplement de *faire face* : de voir, de regarder, de comprendre, d'appréhender, d'interpréter les temps qui s'agitent au sein de notre contemporanéité morcelée. Nous ne saurions dénigrer une telle posture : contre toutes velléités de pouvoir, les images en mouvement n'ont que la puissance – le potentiel, la possibilité – d'éveiller la connaissance et les imaginaires des individus dont le désir les aura menés face à un écran sur lequel les « tendances » et les « latences » du monde peuvent se mouvoir. La portée de notre thèse se veut théorique et analytique : des moments d'études de textes doivent permettre d'enrichir le regard livré aux images comme des moments d'analyses des images ouvrent la pratique de lecture à d'autres perspectives de recherche. Cet agencement espère trouver une manière de vivre et de penser au sein de l'époque dans laquelle s'écrit ce manuscrit.

PREMIÈRE PARTIE

Paysages critiques du monde contemporain

Le monde – pas seulement le nôtre – est morcelé. Pourtant il ne tombe pas en morceaux. Réfléchir cela me semble une des premières tâches de la philosophie aujourd'hui¹.

Cornelius Castoriadis,
Paris, décembre 1989.

Note introductive.

*

« Le paysage fait sens en un *ressenti d'un site*, et un site *fait sens* par les enchevêtrements relationnels qu'il abrite, favorise et mémorise. Le paysage résulte de l'action ordonnée ou non, volontaire ou non, intentionnelle ou non des humains. Il n'existe pas par lui-même². » Si cette définition vise d'abord à caractériser les espaces que nous parcourons du regard et qui fournissent le sujet infini de nombreuses créations picturales, elle permet d'aiguiser le sens donné au terme de « paysage » alors que nous tentons de l'employer au moins à double sens. En effet, entre le précipice des analyses esthétiques et les abîmes de la pensée théorique, notre étude se conçoit sur un fil fragile qui propose une traversée tremblante.

Les paysages du « monde morcelé » dont on fera l'expérience amèneront à en « ressentir » les formes fragmentaires autant qu'ils semblent être le symptôme d'un certain état critique de la condition des temps contemporains. Paysages de rouilles, de verres ou de ruines, ils cristallisent les enjeux d'une époque bien prompte à être peinte par le champ lexical de l'effondrement ou de la disparition. Les pensées que ces mots composent travaillent en retour ces « sites », résultants en effet de l'existence de l'homme. Il s'agit dès lors de

¹ Cornelius Castoriadis, Avertissement à *Le Monde morcelé, Les Carrefours du labyrinthe* – 3, Seuil, Paris, octobre 1990, p. 7.

² Thierry Pacquot, *Le Paysage*, La Découverte, Paris, 2016, p. 9-10.

réfléchir à ces nœuds, ces « relations » ou ces « enchevêtrements », et déjà dire que « le plan de paysage est parsemé de ruines mnémoniques¹. »

Ces traces que nous pouvons voir sur les espaces filmés peuvent en effet renvoyer à une profonde mémoire. Elles peuvent également selon nous se faire la marque du monde contemporain. Si ces paysages sont « critiques », c'est au moins pour deux raisons. D'abord dans le sens de l'analyse qu'opèrent les pensées invitées sur ce monde, qui ne saurait en substance les satisfaire. D'où « l'état critique » de leurs diagnostics qui reflètent à bien des égards le sentiment d'une crise. Ces pensées et ces images critiques dessinent donc un certain paysage du monde contemporain au sein duquel nous construirons l'ensemble de notre étude. Le panorama n'est certes pas réjouissant. Il témoigne de la difficulté d'établir un imaginaire social qui trancherait avec le marasme décrit par nombre des penseurs sollicités. Décrivant une réalité contemporaine « excessive que la surabondance, l'accumulation, la saturation d'informations gavent d'évènements dans un carambolage d'excès de temps et d'excès² », Annie Lebrun résume en ces termes la situation :

Et même si une impuissance quasi générale à relier événements, idées ou formes aux corps qui les produisent restera comme la caractéristique essentielle du passage d'un siècle à l'autre, il ne faut pas en chercher l'origine dans d'insurmontables difficultés à saisir une réalité qui se déroberait mais bien au contraire dans le fait d'être de plus en plus empêchés de nous tenir à distance de ce qui est, ne serait-ce que pour discerner quel paysage est en train d'émerger, à notre insu³.

Ces complexités à établir des relations entre le réel et ses représentations comme entre les êtres soumis, on le verra, à une crise de l'affection, semblent caractériser une époque particulière face à laquelle nous situerons notre regard. Cependant l'ambition souterraine qui anime notre travail est d'essayer de percevoir quel est ce « paysage » en train « d'émerger », ouvrant la voie aux lendemains du « monde morcelé ».

Pour ce faire, il convient en premier lieu d'en proposer une description. C'est ce qui constituera le premier point de ce chapitre. Nous entamerons la discussion à partir de Cornelius Castoriadis, à qui nous devons la formule. Si

¹ Maurizia Natali, *L'Image-paysage, Iconologie et cinéma*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1996, p. 11.

² Annie Lebrun, *Du trop de réalité*, Gallimard, Paris, 2004, p. 20.

³ *Ibid.*

« le monde morcelé » donne son nom à l'un des tomes des *Carrefours du Labyrinthe*, recueil de ses nombreux essais, l'auteur laisse suffisamment ouverte son expression pour que nous puissions y inviter d'autres pensées. Ainsi ce « morcellement » désigne un contexte historique, politique, social que les propos de Pierre Dardot et Christian Laval, Edgar Morin, Kostas Axelos, André Tosel ou Jean-luc Nancy et Jean-Christophe Bailly amènent également à considérer. C'est avec la notion de « désaffection » de Bernard Stiegler, qui poursuit cette réflexion sur le « délabrement » d'une époque, que nous concluons ce premier point.

Ce motif stieglierien entrainera nos premières analyses esthétiques à partir de quelques images de Tsai Ming-liang, cinéaste taiwanais d'origine malaisienne, dont le dernier film *Les Chiens errants* date de 2014. Son œuvre amplifie la proposition du philosophe de la technique, et nous offre l'occasion d'un détour vers « l'hypperréel » qui s'abattra sur nos temps contemporains, et que quelques peintres ou sculpteur (de Ron Mueck à John Salt) permettent d'illustrer, notamment à travers l'esthétique des reflets, du miroir et de la transparence. L'occasion sera alors donnée de travailler la critique de la « simulation du réel » de Jean Baudrillard puis de « l'hyperconsumérisme » que nombre de chercheurs contemporains ancrent au cœur de leurs analyses.

Face à cette crise de l'affection, à cette métamorphose du réel en simulacre et à celle du citoyen en consommateur, ce sont les images de Jia Zhang-ke qui guideront notre partie conclusive. C'est d'abord dans *The World* (2004) que nous distinguerons un travail sur les inquiétudes de cette époque du monde morcelé avant d'attester d'un potentiel de réaction vive des êtres qui l'habitent. Ainsi la *déchirure* d'un corps de *A Touch of Sin* nous invitera à réfléchir à celle, plus ample et capable de survenir en toute image, qui défie la crise de l'espace et du temps, analysée par Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, Marc Augé ou Zaki Laïdi. Contre toute clôture du présent, replié sur lui-même, face à la prolifération des « non-lieux » qui saturent les espaces contemporains, on trouve cette puissance d'ouverture des images. Celle-ci mènera alors au second chapitre qui revendiquera la « forme-atlas » liée à Aby Warburg.

Chapitre I

Description du monde morcelé

1. L'imaginaire délaissé d'une société autonome

Nous avons fait le choix d'un terme pour caractériser les temps contemporains face auxquels notre propos souhaite se construire. Il est celui qui imprégna le discours de Cornelius Castoriadis : notre monde pourrait se décrire comme étant « morcelé ». Le mot se veut à l'image d'une situation sociale, politique, historique qui semble correspondre à de nombreux égards à celle que les citoyens vivent dans la plus proche actualité, dans de nombreux lieux du monde. C'est d'abord l'évocation d'un régime formel qui nous dirigera d'un point de vue esthétique au sein des œuvres comme au sein des pensées que l'on traversera. Il y a dans l'idée de « morcellement » des échos entretenus avec ce que peuvent amener à réfléchir les notions de « fragmentation », de « décomposition », de « délabrement » ou « de parcellisation ».

Pareils mots peuvent bien exprimer quelque chose des constats éprouvés à l'égard du *cinéma* lui-même. La multiplication des dispositifs liés à « l'expérience de l'image mouvante » engendre le fait qu'« aller voir un film au cinéma n'est plus que l'une de ses formes possibles » comme l'indique Jacque Aumont qui pouvait dès lors s'interroger : « est-ce que, comme on le dit beaucoup, cela signifie que le cinéma s'est dissous dans plus vaste et plus contemporain que lui ? ou, plus radicalement, qu'il est voué à disparaître,

voire a déjà disparu, au bénéfice de nouvelles circulations d'images¹ ? » La perspective de l'illustre penseur tend plutôt à affirmer la « permanence » des principes cinématographiques, en dépit de toutes les tristesses contextuelles. Le principe, par exemple, si essentiel du *montage*, « manifestation visible du pouvoir en fin de compte le plus remarquable du cinéma : montrer le temps² ». Et si nous nous éloignons de l'ère où nous pouvions littéralement « toucher » des « morceaux » de ce temps par l'intermédiaire des bouts de pellicule, Jacques Aumont ne plébiscite guère l'hypothèse du dépassement des puissances d'un art qui nous permet de *faire face* au monde³.

« Morceaux », « fragments », « débris » : tels sont les motifs que nous serions justement capables de saisir au sein de notre époque. Une époque du « conformisme généralisé⁴ » comme la nomma Castoriadis dans une conférence effectuée à la Boston University, le 19 septembre 1989, lors du symposium, dont le titre rappelle un ouvrage d'Ernst Bloch, *A Metaphor for our Times*. La « métaphore de ces temps » est, selon lui, liée à une forme d'éclatement, entraînée par certains phénomènes précisément décrits et analysés dans plusieurs ouvrages : « vaste mouvement de dépolitisation et de privatisation, désintégration des dispositifs de contrôle et de correction qui jouaient sous les régimes parlementaires classiques, morcellement du pouvoir entre *lobbies* de toute sorte⁵. » Ces points caractériseraient socialement cette époque chancelante décrite dans les années 1990. Nous la considérons ici comme le socle de celle dans laquelle nous devons nous évertuer d'exister.

Deux termes sont tout d'abord présentés : « dépolitisation » et « privatisation ». Un éditorial, rédigé en 1978 par Claude Julien, le directeur d'alors du *Monde diplomatique*, déplorait déjà la soustraction de la chose politique dans le quotidien du « citoyen » en faveur de la figure du « consommateur ». Cette dépossession proviendrait notamment du fait de

¹ Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2012, p. 10.

² Jacques Aumont, *Montage « la seule invention du cinéma »*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2015, p. 105.

³ « Je ne crois pas à un partage manichéen entre un monde d'avant, où des hommes conscients de leurs actes auraient regardé le monde par cinéma interposé, fabriqué des plans et inventé le montage comme expression d'une conception du monde, et un monde futur où règnerait le regard veule de la machine et où le flux d'une conscience à une autre serait remplacé par un grouillement indistinct de petits mondes reconstruits, ne laissant place à l'imaginaire » écrit-il dans *ibid*, p. 106-107.

⁴ *Ibidem*, p. 11-28.

⁵ Cornelius Castoriadis, *La montée de l'insignifiance, Les Carrefours du Labyrinthe-4*, Seuil, Paris, 1996, p. 16.

« stériliser la vie politique en l’attaquant à sa source vive, qui est l’aptitude de l’homme à choisir lui-même son destin individuel et social. » Et pour ce faire, rien ne serait refusé au « budget de l’abêtissement, servi par les plus modernes techniques de la communication de masse¹. » La filiation critique d’un combat mené face aux affres du consumérisme mondialisé, qui réunit Pier Paolo Pasolini, Cornelius Castoriadis, et Bernard Stiegler, est ici déjà annoncée. Cette réduction de toute activité de construction commune pourrait en effet aboutir au diagnostic d’un dépérissement du concept même de démocratie.

« La privatisation » est plus littéralement reliée au champ de l’économie. Le terme s’inscrit bien dans le contexte contemporain dans la mesure où, « pendant près de trente ans, à partir de 1975, [elle] s’est imposée dans un grand nombre d’États comme la pierre angulaire des mesures de transformation des économies² ». Cependant, au-delà de s’arrêter au strict champ de cette discipline, il semble bien qu’il faille mesurer l’acte de « privatiser » vis-à-vis de son influence sur les structures sociales. Car « en cherchant à réduire le plus possible l’intervention de l’État dans la conduite des affaires économiques, et ce afin d’obtenir la plus grande efficacité possible, les défenseurs de la privatisation avaient pour objectif affiché de redéfinir profondément le politique³. »

Ce retrait du rôle des institutions publiques dans la gestion de ce type de tâches paraît dès lors ouvrir un nouveau mode d’organisation des sociétés. Celui-ci correspond au second point soulevé par Castoriadis évoquant la « désintégration des dispositifs de contrôle » qui semble être l’autre nom de la « déréglementation », notion toujours si souvent présente pour expliciter l’un des fonctionnements du monde contemporain aux lendemains des crises spéculatives avec, pour nous autres, la mémoire récente des événements de l’automne 2008. En effet, lorsque l’on administra de nombreuses « rustines sur le "Titanic" de la finance globale⁴ », la question pouvait se poser avec effronterie : « Au moment où les États réunis à Londres tentent de reprendre

¹ Claude Julien, « Dépolitisation », dans *Le Monde diplomatique*, n°296, novembre 1978, p. 1.

² François Bafoil, « Économies politiques des privatisations », dans *Critique internationale*, n°32, 2006, p. 135.

³ *Ibidem*.

⁴ Laurent Cordonnier, « Rustines sur le "Titanic" de la finance globale », dans *Le Monde diplomatique*, n°661, avril 2009, p. 8-9.

aux marchés la direction de l'économie mondiale, se pose une question à mille milliards d'euros : pourquoi diable la leur avaient-ils confiée¹ ? » Et, partant du cas spécifique de la France, l'auteur propose un historique retraçant les étapes du processus du désengagement institutionnel, marqué par le retrait de la puissance publique dans l'orientation et la gestion des capitaux, appuyé par les idéologies des années Regan ou du fameux « There is no alternative » de Thatcher.

Revenant ainsi sur la « dislocation » des années 1970 de « l'architecture monétaire mondiale conçue à la fin de la seconde guerre », Pierre Rimbert écrit ainsi : « Contrats à terme, options et autres produits dérivés prolifèrent, dopés par les mathématiques financières. Jusqu'au point où leur développement se heurte aux entraves réglementaires en vigueur dans chaque pays². » Les choix iront dès lors dans le sens de la brisure des appareils législatifs de maîtrise, « les Etats-Unis s'y emploient dès 1975. Au Royaume-Uni, le "big bang" du London Stock Exchange s'opère entre 1983 et 1986³. » Nous retrouvons très littéralement cette critique chez Cornelius Castoriadis, rédigeant ailleurs cette formule radicale, teintée d'une inquiétude certaine : « Le régime a écarté de lui-même les quelques moyens de contrôle que cent cinquante ans de luttes politiques, sociales et idéologiques avaient réussi à lui imposer⁴. »

De ce fait découle la notion de « morcellement » que le penseur rattache au démembrement du pouvoir politique en faveur de ce qu'il nomme donc, dans le propos retenu plus haut, des « lobbies ». Ceux-ci désignent des structures, rattachées à la notion de « privé », ne défendant plus que des « intérêts sectoriels et corporatifs⁵», et qui engendreraient bien le fait que « la société "politique" actuelle est de plus en plus morcelée, dominée par des *lobbies* de toute sorte, qui créent un blocage général du système⁶. » Ces groupes de pression tentant d'influencer les décisions émanant des institutions publiques, en les orientant dans des directions qui leur seraient singulièrement profitables, remettraient en cause la construction d'un intérêt

¹ Pierre Rimbert, « “Nous avons le pouvoir, maintenant il nous faut l'argent” », dans *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Cornelius Castoriadis, *Figures du pensable, Les Carrefours du Labyrinthe-6*, Seuil, Paris, 1999, p. 111.

⁵ Cornelius Castoriadis, *La montée de l'insignifiance*, *op. cit.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

commun. Car l'effet de paralysie systémique que le penseur met en évidence est celui de l'empêchement d'émettre un projet d'ordre politique qui défierait le « conformisme », imprégnant selon lui les temps contemporains :

Chacun de ces *lobbies* est en effet capable d'entraver efficacement toute politique contraire à ses intérêts réels ou imaginaires ; aucun d'entre eux n'a de politique générale ; et, même s'ils en avaient une, ils ne posséderaient pas la capacité de l'imposer¹.

Ainsi ces structures corporatistes, strictement centrées sur leurs propres avantages, posséderaient une capacité bloquante, contraignant le sens des directives construisant les règles sociales d'ensemble, à la fois concrètement et *imaginativement*, en tant qu'elles le feraient sans émettre de projet global et sans même qu'elles puissent en formuler un.

Nous touchons à l'une des notions centrales de la pensée de Cornelius Castoriadis qui constitue le fondement de son grand ouvrage *L'Institution imaginaire de la société* (1975). Du point de vue de l'auteur, la vie des hommes en société est animée par ce qu'il nomme des « significations imaginaires sociales » qui structurent la manière dont les êtres s'organisent. Cette notion répond à la question première : « qu'est-ce qui tient ensemble dans une société² ? » Il y aurait une « unité », un « monde commun », une « cohérence » d'ensemble instituée, pour lesquels les hommes iraient jusqu'à lutter, que ce soit pour la conserver ou la transformer. Si nous ne pouvons répondre à l'interrogation de « l'origine de cette unité », il serait somme toute possible de « l'approfondir, en constatant que cette unité découle elle-même de la cohésion interne d'un tissu de sens, ou de significations, qui pénètrent toute la vie de la société, la dirigent et l'orientent³ ». Elle reposerait sur des *significations imaginaires sociales*, « incarnées dans les institutions particulières qui les animent⁴ ».

« L'État, ou le parti – ou la marchandise, le capital, l'argent, le taux d'intérêt –, ou le tabou, la vertu, le péché⁵ » sont des exemples que nous donnent l'auteur pour illustrer le sens de ces « significations » avant de

¹ *Ibid.*

² Cornelius Castoriadis, « Les significations imaginaires », entretien réalisé avec Michel Tréguier, diffusé sur France-Culture le 30/01/1982, publié dans *Une société à la dérive, entretiens et débats 1974-1997*, Seuil, Paris, 2005, p. 87.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 89.

poursuivre : « De même : homme, femme, enfant lorsqu'on les prend non pas comme des catégories biologiques, mais en tant qu'êtres sociaux, sont des institutions sociales¹ ». Ainsi la théorie de Castoriadis s'élève contre toute pensée déterministe fondée sur une prétendue « nature » de ces catégories, comme sur une absolue rationalité qui permettrait de les constituer avec certitude. Au contraire, les *significations imaginaires sociales* « procèdent de ce que nous considérons tous comme ayant à faire avec la création, à savoir l'imagination qui ici n'est pas bien sûr l'imagination individuelle, mais ce que j'appelle l'imaginaire social². » La façon dont nous envisagerions ce qui pourrait advenir, ce qu'il est possible de considérer, la manière de réfléchir aux potentialités de ce qui forme un monde – à toutes les *figures du pensable*³, en somme – serait à même de « faire tenir » une société. Si ces « significations imaginaires » sont « sociales », c'est en tant qu'elles sont « partagées, participées, par ce collectif anonyme, impersonnel, qui est aussi chaque fois la société⁴ ».

Nous pourrions tenter de décrire l'état de l'imaginaire social du « monde morcelé » dans son aptitude à douter de la pertinence d'un appareil institutionnel régulant la vie commune en suivant un principe d'égalité réelle. « Économie déréglementée » et « Intérêt privé » seraient alors à concevoir comme de telles « significations » constituantes de cette époque. Dans le retrait supposé du projet de construction d'une « politique générale » qui pourrait s'extraire des modes de fonctionnement contemporain, Castoriadis ne voit rien de moins qu'une forme de rejet de la société elle-même. Au sein de l'ère de son « morcellement », il affirme diagnostiquer un « effondrement » de son « auto-représentation⁵ ». « L'homme contemporain veut-il la société dans laquelle il vit ? En veut-il une autre ? Veut-il une société en général⁶? », telles sont les interrogations posées par le penseur au sujet de la condition de l'être vivant dans l'actualité de son temps. La réponse se lirait autant dans les « actes » que dans leurs « absences », et associerait la sensation de vivre en société à une « odieuse corvée⁷ ».

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ En référence à Cornelius Castoriadis, *Figures du pensable*, Seuil, Paris, 1999.

⁴ Cornelius Castoriadis, *Une société à la dérive*, op. cit., p. 89-90.

⁵ Cornelius Castoriadis, *La montée de l'insignifiance*, op. cit., p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷ *Ibid.*

Ainsi cet homme contemporain, à l'heure où Castoriadis rédigeait ses mots, ne « nourrit plus de projet relatif à la société – ni celui de sa transformation, ni même celui de sa conservation/reproduction. Il n'accepte plus les rapports sociaux dans lesquels il se sent pris et qu'il ne reproduit que pour autant qu'il ne peut faire autrement¹ ». Une forme de fatalité s'abat sur celui qui s'évertue à habiter un monde social auquel il n'adhère pas fondamentalement, et dont il ne peut qu'admettre l'impuissance à en bouleverser les structures. Mais au-delà même de l'échelle unitaire de l'homme, c'est la société dans son ensemble qui se retrouve prise par cette apathie :

Passons des individus au tout : la société présente ne se veut pas comme société, elle se subit elle-même. Et si elle ne se veut pas, c'est qu'elle ne peut ni maintenir ou se forger une représentation d'elle-même qu'elle puisse affirmer et valoriser, ni engendrer un projet de transformation sociale auquel elle puisse adhérer et pour lequel elle veuille lutter².

Dans le monde morcelé, il y a l'idée de devoir faire face à un accablement qui contraindrait la société elle-même dans la difficulté d'entrevoir, de désirer, d'imaginer ce qui pourrait advenir d'elle. Alors même que son fonctionnement est contesté, la construction d'une alternative générale pour laquelle un ensemble d'individu pourrait œuvrer paraît impossible à concevoir. Pourtant, l'acte de « transformer » ce monde social – son organisation, la façon dont ceux qui y vivent puissent agir en son sein – apparaît bien comme souhaitable selon la critique adressée par Castoriadis à son époque. Celui-ci formule même un « projet » qui pourrait guider cet acte, lui conférer une direction, dessiner le socle de ce qui pourrait être ensuite « forgé ». Ainsi dans un entretien datant de 1974 où s'énonçait déjà une vive contestation des États prétendument « communistes », vis-à-vis desquels il aura toujours cultivé son hétérodoxie, en particulier à travers sa revue *Socialisme ou Barbarie*, lui était adressée une question : « Mais peut-on encore parler d'un projet révolutionnaire ?³ »

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 25-26.

³ Cornelius Castoriadis, « Pourquoi je ne suis plus marxiste », entretien réalisé le 26 Janvier 1974 par l'équipe de l'APL (Agence de presse Libération) de Basse-Normandie, publié dans *Une société à la dérive*, *op. cit.*, p. 77.

La teneur de l'interrogation évoque déjà en soi la réalité d'un inaboutissement de celui-ci, la nécessité d'en émettre un qui diffère de ce qu'il a engendré et la conscience d'un marasme dans lequel il s'est embourbé. Le penseur répond d'abord par l'explicitation du terme de *projet*, de la façon dont il l'envisage. Il ne s'agit pas d'un « “programme”, d'un ensemble de mesures concrètes que les masses au pouvoir, en France ou au Venezuela, feraient bien de prendre », mais une « visée historique d'une société qui aurait dépassé l'aliénation » en tant que celle-ci est « un fait social-historique (l'hétéronomie instituée), non pas une donnée métaphysique¹ ». S'extirper de la condition de l'être aliéné semble être l'ambition fondamentale. Cette condition n'est pas considérée comme étant naturelle mais comme issue d'une construction. Elle correspondrait à la situation de l'*hétéronomie*, structurée par des institutions, définissant le « fait d'être influencé par des facteurs extérieurs, d'être soumis à des lois ou des règles dépendant d'une entité extérieure² », sans pouvoir pleinement agir sur celles-ci.

Ce qui est dès lors visé par le projet de Castoriadis est logiquement son antinomie radicale, l'*autonomie* :

Qu'est-ce qu'une société autonome ? J'avais d'abord donné au concept d'autonomie, étendu à la société, le sens de « gestion collective ». Je suis maintenant amené à lui donner un contenu plus radical, qui n'est plus simplement la gestion collective (l'autogestion) mais l'auto-institution permanente et explicité de la société : c'est à dire un état où la collectivité sait que ses institutions sont sa propre création et est devenue capable de les regarder comme telles, de les reprendre et de les transformer. Si l'on accepte cette idée, elle définit une unité du projet révolutionnaire³.

Ainsi il y aurait bien quelque chose à *imaginer* qui contredit la manière dont se compose le monde et qu'il reste toujours à rendre concret. Cela pourrait définir un projet orienté vers l'avenir, pour lequel nous pourrions adhérer et souscrire à quelques luttes en vue de la transformation de la société, au-delà donc du fait qu'elle soit fatalement subie. En lieu et place d'une soumission aux lois provenant d'une entité que l'on aura pu forger, le souhait est celui d'une gestion commune des institutions par la collectivité qui

¹ *Ibid.*

² Selon la définition du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, consultable sur : <<http://www.cnrtl.fr/definition/hétéronomie>>.

³ Cornelius Castoriadis, *Une société à la dérive*, *op. cit.*, p. 78.

l'aura engendrée. Les structures d'organisation de la société seraient alors à la fois conduites par l'ensemble de ses citoyens et modifiables par eux.

À l'heure où Cornelius Castoriadis écrivait *Le Monde morcelé* puis *La Montée de l'insignifiance*, le marxisme-léninisme, dans sa forme d'état bureaucratique et autoritaire, arrivait à sa « pulvérisation¹ ». Et avec lui, la représentation institutionnelle hétéronome d'un idéal – que nous serions en droit de considérer à de multiples égards comme trahi² – du *commun*. Seulement, dans cet effondrement culminant par le démantèlement de l'URSS, il semblerait que l'idée même d'établir un projet de « gestion collective » comme de « création commune » se soit écroulée, si l'on en croit la description que donne Cornelius Castoriadis de « l'homme contemporain ». C'est à l'intérieur de ces décombres idéologiques que nous proposons de réfléchir : n'y aurait-il pas à penser encore, jusque dans notre plus vive actualité, à la possibilité de l'institution d'une société autonome animée par le commun, paradigme que nous considérons comme non encore advenu dans la réalité du monde ?

2. Le « commun » à travers les débris : constellation des pensées de notre temps

« L'avenir semble interdit. Nous vivons cet étrange moment, désespérant et inquiétant, où rien ne paraît possible³. » Tels sont les propos de Pierre Dardot et Christian Laval, dans l'ouverture de l'ouvrage consacré à ce qu'ils énoncent comme un « principe politique » : le *commun*. Celui-ci s'ancre dans un contexte similaire à celui de Castoriadis, dont la pensée comme l'analyse parcourent l'ensemble du texte. Ainsi, la situation est bien celle du *morcellement* : « L'effondrement de ce qui avait constitué l'alternative socialiste depuis le milieu du XIXe siècle, et qui avait permis de contenir ou de corriger certains des effets les plus destructeurs du capitalisme, accroît le sentiment que l'action politique effective est impossible ou

¹ Cornelius Castoriadis, *La Montée de l'insignifiance*, *op. cit.*, p. 100.

² Cela a sans doute malheureusement pu advenir bien trop tôt après l'instauration de ladite idéologie. Voir par exemple le récit du voyage à Moscou effectué entre 1927 et 1929 de Panaït Istrati, Bibili, Nikos Kazantzaki et Eleni Samios, qui signera *La Véritable Tragédie de Panaït Istrati*, Lignes, Paris, 2013, à propos de la déception de l'auteur de *Vers l'autre flamme* (1929) qui suivit.

³ Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun, Essai sur la Révolution au XXIe siècle*, La Découverte, Paris, 2014, p. 11.

impuissante¹ ». Cet écroulement historique que constitue la chute des États communistes laisse bien le monde dans un désarroi tel qu'il abandonnerait tout projet de transformation sociale. D'autant plus que la forme institutionnelle qui se dégaga de cette idéologie fut, au-delà même de toute déception, meurtrière. Il y a des éléments concrets et des phénomènes décelables dans cette situation contemporaine « qui conduisent à se demander s'il y a encore des forces sociales, des modèles alternatifs, des modes d'organisation et des concepts qui pourraient laisser espérer un *au-delà du capitalisme*² ». À ce propos, les auteurs évoquent quelques exemples centraux :

Faillite de l'État communiste, mue néolibérale de ce qui ne mérite même plus l'appellation de "social-démocratie", dérive souverainiste d'une bonne partie de la gauche occidentale, affaiblissement du salariat organisé, montée de la haine xénophobe et du nationalisme³.

Toutes ces données qui circonscrivent le contexte particulier qui nous intéresse ont inspiré une constellation de pensées qui s'appliquent à le réfléchir, permettant d'aiguiser notre position. Avant de définir ce que les auteurs entendent par la notion de *commun*, qui resterait à construire socialement aujourd'hui, nous nous proposons de revenir sur cet ensemble d'analyses qui formule une description singulière de notre contemporain, amenant à toujours mieux envisager l'idée d'« effondrement » qui habiterait ceux-ci.

C'est de cette façon que les mots d'Edgar Morin, rédigés dans un court texte datant de 2007, peuvent être entendus :

La crise du politique s'est aggravé. Sur les ruines du socialisme, dit *réel*, dans la crise de l'idée de révolution et de l'idée de progrès, dans la sclérose de la social-démocratie, dans la sotte idée de moderniser, alors que la modernité est en crise, dans la cécité du néolibéralisme qui prétend tout résoudre par la concurrence et le marché, dans le « au jour le jour » des politiques réduites à l'adaptation, à l'économie et au culte de la croissance, il n'y a plus d'espoir de futur, plus de volonté de régénération démocratique, plus de recherche d'une

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

économie qui serait plurielle, plus de visée à long terme ni ne perspective planétaire¹.

L'orientation du discours de l'auteur du *Cinéma ou l'homme imaginaire* (1956) – qui rédigea par ailleurs un essai avec Claude Lefort et Cornelius Castoriadis (qualifié par ses soins de « Titan de l'esprit ») sur l'un des événements majeurs de l'Histoire contemporaine française (*Mai 68 : La Brèche* en 1968) – est explicite. Elle est d'emblée affirmée par son titre : le monde se précipiterait ainsi *vers l'abîme*. Tel était également le terme employé par André Tosel lorsqu'il proposait d'examiner philosophiquement le « monde » à l'ère de la « mondialisation capitaliste », dans un ouvrage où il posait « d'inquiétantes » questions : « À terme la mondialisation n'est-elle que la liquéfaction et la liquidation du monde ? Ne met-elle pas le monde en abîme ? Quels hommes pourraient supporter l'abîme qui ne saurait se constituer en état ? Et comment² ? »

Ce sont de pareilles appréhensions sur son temps qui semblent guider la réflexion d'Edgar Morin. Le politique – notre façon d'envisager l'organisation du monde et des êtres qui y vivent, notre projection dans ce qui doit advenir – paraît, lorsqu'il rédige son article, traverser une forme de *crise*. Celle-ci se conçoit sur des *ruines*, symptômes de la débâcle des structures socialistes qui se sont fourvoyées dans « l'hétéronomie » la plus autoritaire. Mais derrière l'euphorie des nouvelles modalités économiques, forme de « logique-monde » qui a suivi l'écroulement des États suivant la perspective de la planification, il y aurait comme un aveuglement. En effet, selon Morin, « là où il y avait l'antagonisme du soi-disant socialisme s'est opéré l'appel frénétique à un capitalisme qui s'est déchaîné sans avoir encore trouvé un nouvel antagonisme régulateur³ ».

Cependant une interrogation persiste et l'« on peut se demander si la mondialisation économique a apporté plus de prospérité que de misère ou plus de misère que de prospérité⁴ ». Car, s'il est certain qu'elle a su engendrer de nombreux îlots d'aisance et un confort matériel sans doute atteignables par beaucoup, « il faudrait ajouter, avec la disparition d'anciens malheurs,

¹ Edgar Morin, *Vers l'abîme ?*, L'Herne, Paris, 2012, p. 172.

² André Tosel, *Un monde en abîme ? Essai sur la mondialisation capitaliste*, Kimé, Paris, 2008, p. 70.

³ Edgar Morin, *Vers l'abîme ?*, *op. cit.*, p. 168.

⁴ *Ibid.*, p. 169.

l'apparition de nouveaux malheurs humains », depuis la « désintégration des sociétés traditionnelles » jusqu'au « déferlement de la corruption¹ ».

Dès lors, l'une des notions cruciales qui habite le texte d'Edgar Morin est celle de la « métamorphose ». Le terme sonne comme un appel face aux enjeux d'une époque bien trop prompte à délaissier les tentatives de faire évoluer les sociétés vers le « meilleur ». Un « meilleur » pensé dans le cadre d'un intérêt pour le commun et non comme l'amélioration stricte de quelques secteurs corporatistes. Selon Morin, c'est en suivant cette idée que « l'humanité » elle-même pourrait s'extirper de ce courant « vers l'abîme » dans lequel elle semble prise. Les points où les transformations apparaissent possibles sont bien décelables au sein du monde. « Les amorces métamorphiques sont multiples », dit-il, « les échanges de civilisation amorcent des symbioses ; les métissages divers se multiplient, et partout se manifestent des aspirations à une autre civilisation, une autre vie² ». Ainsi, il y aurait dans le phénomène même de la mondialisation, et au-delà des désastres que son versant économique engendre (avec en premier lieu l'effacement des cultures et structures locales comme l'un des effets engendrés par la puissance d'uniformisation des entreprises avides de gigantisme), des potentiels de liens internationaux qui dessineraient une société *commune*, si tant est que ce que suppose cet adjectif soit réellement envisagé : « c'est le même processus qui porte en lui menace et promesse. Nous allons vers l'abîme ou vers la métamorphose, et peut-être l'un dans l'autre³ ».

Les immédiats lendemains de l'explosion des États « socialistes » ont également inspiré d'autres pistes théoriques. Nous retrouvons chez Kostas Axelos l'usage de formules ressemblant à celles employés par Morin :

Par-delà présence et absence, le monde *joue* et se joue aussi bien des Européens que des autres habitants du globe. Les veilleurs et les éveilleurs qui essaient de correspondre à ce jeu ont à dire – en le taisant également – ce qui est plus précieux que la vie, quand ce qui reste n'est que la vie. Sur fond d'abîme, ils pourraient, peut-être, non pas révolutionner mais déplacer – eux, les déplacés – et métamorphoser – eux, les intempestifs – notre rapport à l'*ouverture* de l'espace-temps. Présentement et pour le futur immédiat, l'espace-temps de l'Europe est et demeure vide. Tout se passe comme si nous assistions, en y participant, à une stagnation sans fin, à un enlèvement

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 180.

³ *Ibid.*

inévitable, à un pourrissement sur place, à une insignifiance qui s'étend indéfiniment. Les ombres s'allongent¹.

Le regard de Kostas Axelos vise l'état d'un *monde*, dans ce cas daté de l'année 1991. Si celui-ci ancre son point de vue dans l'espace européen, c'est bien la réalité du « globe » dans son entièreté qui est observée. Le penseur, qui partage son « destin d'exilé » avec Cornelius Castoriadis (au point qu'ils empruntèrent le même bateau, le fameux *Mataora*² en partance d'Athènes aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale) joue de la polysémie du mot « jeu » lui-même. Il y aurait au sein de ce monde quelque chose qui se met en mouvement, qui bouge, qui oscille – un peu comme l'on qualifierait l'espace bancal entre deux pièces dans une construction mécanique – et aussi des paris à mener, des incertitudes à affronter, des probabilités – tout ce que l'on peut dire lorsque l'on jette des dés en vertu d'une partie à mener. Ensuite, si les êtres jouent en ce monde – en vivant, en espérant, en survivant, en tentant d'en bouleverser l'agencement, parfois – nous pourrions renverser l'idée, comme le fait le philosophe, et proposer une inversion de termes : combien de fois le monde semble jouer de nous ! Il déjoue nos attentes, nos ambitions ou nos prévisions, trop souvent terriblement sans doute, mais parfois également dans le sens d'une inattendue inflexion prenant le chemin du préférable.

De manière subséquente, des sortes de joueurs participeraient au monde : ceux qui seraient attentifs aux dits mouvements qui s'y développeraient, en veillant à leurs apparitions, comme ceux qui les provoqueraient en suscitant leurs éveils. Afin de se défaire de cette chute *vers l'abîme* que Kostas Axelos évoque également, il s'agirait pour eux d'œuvrer à des déplacements, des métamorphoses, des intempestivités dans le but d'entraîner une « ouverture ». La dialectique de l'ouvert et du clos est au cœur du propos théorique de l'exilé grec. Elle s'énonce face à l'époque qui chancelle au moment de sa rédaction. L'élocution de l'auteur rappelle la description de « l'homme contemporain » par celui qui rédigea *L'Institution imaginaire de la société* : cette époque du « conformisme généralisé » selon Castoriadis est celle de « l'enlissement » et de la « stagnation », autres noms de

¹ Kostas Axelos, *Métamorphose, Clôture-Ouverture*, Editions de Minuit, Paris, 1991, p. 133.

² Voir à ce titre Servanne Jollivet, Christophe Remat et Mats Rosengren (dir.), *Destins d'exilés : trois philosophes grecs à Paris : Kostas Axelos, Cornelius Castoriadis, Kostas Papaïoannou*, Le Manuscrit, Paris, 2011.

« l'insignifiance ». C'est en tant que « fragment parlant et agissant », observant les « différents mondes qui s'instituent » et qui « poursuivent leur trajectoire » que Kostas Axelos lance cette affirmation : « Notre monde occidental-européen marche lentement vers une fin qui perdure, entre dans l'époque de son accomplissement, et non pas de sa perfection, se mondialise en s'approchant d'une clôture et éveille un besoin d'ouverture¹ ».

Nous pourrions à de multiples égards considérer que le monde s'est depuis évertué à faire croître le régime des « ombres » décelées par le penseur en un temps si peu lointain de nous. Face à la clôture, celle de la « fin de l'Histoire » comme celle de la « fin des alternatives » – qui toutes deux ne cessent paradoxalement de finir – le désir de « s'ouvrir ». Cela pourrait vouloir dire chez Kostas Axelos, qui plus est marqué par sa position d'exilé qu'il faut croire aux possibles qui s'annoncent ailleurs ou chez l'autre et qui peuvent provoquer positivement quelques métamorphoses. « S'ouvrir » mais non pas comme lorsque l'on parle « d'ouverture » au marché que l'on dit « libre » et qui précisément entraîne l'enlisement dans un même mode de gouvernance corporatiste de façon globale. Ce sont bien les inquiétudes inhérentes liées au phénomène de « mondialisation » et l'instauration çà et là des mêmes enseignes comme des mêmes enseignements politiques. À la manière d'Edgar Morin, Kostas Axelos invite à réfléchir aux potentielles alternatives qui s'agitent dans ce monde-là : s'ouvrir à une pensée considérée comme « sobre », « libérée à la fois de ses illusions et de ses désillusions » et qui « pourrait, peut-être, nous rendre disponibles envers ce qui cherche à se frayer un chemin, un chemin qui traverse d'ores et déjà notre paysage ; car la mentalité planétaire, vague, diffuse et confuse, est à mille lieues d'une *pensée planétaire* à proprement parler² ».

Partageant le même contexte d'écriture, Jean-Luc Nancy et Jean Christophe Bailly inscrivaient leurs pensées dans une démarche similaire au sein d'un court ouvrage intitulé *La Comparution*, visant à imaginer *la politique à venir*. À la manière de Kostas Axelos, ils énonçaient la nécessité d'« ouvrir » les lendemains du monde à d'autres potentialités, à l'heure de la pulvérisation des États échafaudés sur une certaine lecture du marxisme : « Ce livre, répondant à la question que la fin du communisme nous pose, ou

¹ Kostas Axelos, *Métamorphose, Clôture-Ouverture*, op. cit., p. 125.

² *Ibid*, p. 124.

du moins cherchant à pénétrer dans l'espace que cette fin a libéré, n'est ni une thèse ni un manifeste », affirmaient-ils, « mais une proposition et l'ouverture, croyons-nous, d'un chemin dans le terrain désormais en friche de la pensée du partage¹ ». Le « paysage » esquissé par les pensées de Nancy et Bailly à la suite d'Axelos est bien jonché de décombres et tous trois éprouvent le besoin d'y frayer une voie, « un chemin ».

L'enjeu des temps qui leur étaient contemporains est d'emblée explicité : « Ce qui est à penser en effet, c'est donc l'*après* du communisme, c'est l'au-delà de l'indépassable horizon dépassé² ». Quant à la position soutenue par les auteurs, elle se retrouve pareillement révélée :

Nous savons que le mot même de « communisme » était devenu, pour ceux qui vivaient sous les régimes s'en réclamant, *imprononçable*, nous savons que la vie, sous ces régimes, était invivable (et c'est du moins une joie que de n'avoir jamais, contrairement à tant d'actuels professeurs de démocratie, accordé la moindre créance, le moindre soutien à ces régimes), mais nous disons, pourtant, que quelque chose a été détruit, dont il faut garder le souvenir³.

Indubitablement, il n'y a aucune complaisance dont il faut s'éprendre vis-à-vis de la forme institutionnelle de gouvernement qui porta le nom de « communisme ». Et, de la même façon que Cornelius Castoriadis, les deux auteurs l'ont radicalement rejeté. Cependant, l'effondrement de ces structures délétères n'entraîne pas naturellement un monde qui aurait atteint l'apogée de son organisation démocratique. Ainsi « pas plus que l'assignation ancienne à "l'horizon" ne signifiait que cet horizon se paraît de couleurs chatoyantes, le monde qui succède au communisme n'est un monde heureux⁴ ».

Le champ couvert par la réalité vécue de ce mode de fonctionnement politique n'était en effet pas digne des plus vives espérances qu'avaient pu susciter sa théorie. Mais ce qui devait alors s'ouvrir au moment de l'effondrement des États communistes ne pouvait en rien promettre une euphorie généralisée qui réglerait à jamais toutes les problématiques d'inégalité. Il y avait « quelque chose » à sauver des désirs qui avaient pu être bafoués par l'institution d'un régime autoritaire *hétéronome*. Et ce quelque

¹ Jean-Luc Nancy, Jean-Christophe Bailly, *La Comparution (politique à venir)*, Christian Bourgois, Paris, 1991.

² *Ibid.*, p. 8-9.

³ *Ibid.*, p. 9-10.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

chose pouvait, sous la plume de Jean Christophe Bailly, toujours porter le nom de « commun », d'autant plus que le modèle politique le portant à la racine de son étymologie a pu le mettre à mal. Il convenait d'œuvrer à recueillir cette notion de « commun » pour penser ce qui allait advenir des temps futurs :

Le fait qu'en son temps ou « de son vivant » le communisme réel ait contribué (et à de grandes enjambées) à la désolation ne doit pas faire oublier que la question reste entièrement posée d'une possibilité ou de la possibilité même de la vie en commun. Qu'il s'agisse de l'opposition entre les pays riches et les pays pauvres ou de l'opposition entre ceux qui jouissent des bienfaits et ceux qui n'ont rien dans ces mêmes pays, que ceux-ci soient riches ou pauvres (la terre entière est *ainsi* divisée), ou qu'il s'agisse encore de l'exacerbation des conflits entre communautés, du retour massif des fanatismes et de l'intolérance ou même du caractère mondial des ruptures menaçant l'écosystème, c'est toujours l'impossible mise en commun du commun qui est en jeu¹.

Au-delà donc des désastres causés par la forme institutionnelle du communisme, il y aurait à réfléchir à ce que nous pourrions tirer du « commun » dans notre monde. Les symptômes que Jean-Christophe Bailly décèle en son époque, si peu lointaine, parviennent à caractériser nos temps les plus proches : ne sommes-nous pas constamment pris par les problématiques « d'opposition » de classes sociales, d'inégalités vécues jusqu'à l'échelle des pays, de stigmatisation de l'autre ou de catastrophes écologiques ?

Dans leur ouvrage consacré au dit principe politique, Pierre Dardot et Christian Laval reviennent nécessairement sur la question des États du socialisme « réel », en admettant radicalement que le « communisme » s'était bien construit contre le « commun ». Ce « communisme bureaucratique d'État a progressivement bloqué, bien avant l'effondrement des "systèmes socialistes", la possibilité d'une autre société, et ceci dans une mesure plus grande qu'on aurait pu l'imaginer² ». Le blocage dont il est question serait dû à une véritable « capture » engendrée par la forme de « l'État-parti » et sa force d'imposition sur l'organisation du politique³. Manœuvres qui seraient advenues bien promptement après la révolution de 1917, si l'on en croit les deux auteurs, s'inscrivant eux-mêmes dans la lignée du travail de Marc Ferro.

¹ *Ibid.*, p. 15.

² Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun, op. cit.*, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 79.

« L'activité démocratique » aurait ainsi été « rongée » par « deux formes de bureaucratisation : celle par le haut, qui consiste pour le Parti à coloniser les organes populaires jusque-là autonomes, et celle par le bas, qui se traduit par le développement d'un appareil se substituant aux assemblées générales¹ ».

C'est bien contre cette accaparement – qui caractérise les régimes hétéronomes – que se dresse le « commun » en tant que principe politique. Dans la lignée de Cornelius Castoriadis, Pierre Dardot et Christian Laval appellent à construire une société dont l'institution se baserait sur la co-organisation, la co-créativité et la co-activité, et dont les règles pourraient se métamorphoser loin de toute imposition par une entité qui se voudrait supérieure. Ce principe du commun doit permettre, selon les auteurs, à « se sortir de l'insoutenable moment que nous vivons² ». Pour ce faire, l'on ne saurait « se contenter d'en appeler à la spontanéité créatrice de la société », il faudrait œuvrer à « une construction politique, mieux : une institution de la politique à l'heure des dangers qui menacent l'humanité³ ». Contre toutes les structures étatiques autoritaires qui ont eu lieu ou qui continuent d'avoir cours, ce commun à édifier « conduit plutôt à introduire partout, de la façon la plus profonde et la plus systématique, la forme institutionnelle de l'*autogouvernement*⁴ ». Cette forme définit le fait que « les hommes agissent ensemble et doivent avoir la possibilité de participer aux règles qui les affectent, au gouvernement des institutions dans lesquelles ils œuvrent, vivent, travaillent⁵ ».

Un autre élément de la « politique du commun » semble primordial et s'inscrit dans la description du monde morcelé qui nous intéresse. Pour faire face aux enjeux de notre temps, cette politique se devra de penser le « caractère mondial » des luttes à mener, en lieu et place de toute tentation du repli « derrière les murailles de l'État national » ou de l'enfermement « dans la clôture de sa citoyenneté, de son identité, de sa religion ou de son genre⁶ ». Rien de moins que ce qu'envisagent Kostas Axelos dans la nécessité d'une « pensée planétaire », ou Edgar Morin dans la cadre d'une « société-monde ».

¹ *Ibid.*, p. 82.

² *Ibid.*, p. 459.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 460.

⁶ *Ibid.*

Mais en lieu et place d'un « État mondial », d'un « grand Léviathan global » – sans doute est-ce là l'image même du projet communiste tel qu'il fut érigé dans sa triste réalité –, « donner forme institutionnelle à l'*autogouvernement* invite à renouer avec les réflexions philosophiques et politiques qui ont dégagé le *principe fédératif*¹ ». Pour insister sur l'importance de la co-activité, qui implique le fait de n'effacer aucune des singularités qui composent un ensemble, les deux auteurs concluent : « Il n'est de fédération possible entre communes, entre peuples ou entre activité et production que sur la base de la coopération² ».

Face à l'affirmation vive de la nécessité d'œuvrer à l'architecture d'un tel principe persiste le constat amer de son absence. Nous retrouvons dans des pensées encore plus proches de nous des notions qui rejoignent Cornelius Castoriadis évoquant la « dépolitisation » et la « privatisation » comme symptômes du monde contemporain, et le sentiment d'impuissance qui imprégnerait l'homme qui y habite. Ainsi Bernard Stiegler travaille lui la notion de *désaffection*. Dans le chemin frayé dans ce monde fragmenté, il y a des zones abandonnées que l'on serait en mesure de prospecter à nouveau.

3. L'époque de la désaffection

Frontalement, Bernard Stiegler déclare : « la question politique est une question esthétique, et réciproquement³ ». Un certain état de l'organisation du monde social aurait donc à voir avec l'activité des formes qui émanent de l'art. Aussi, parler de « morcellement » serait réfléchir en *imaginant*, en créant des représentations qui permettraient de mieux cerner une situation donnée. Celle qui nous intéresse a à voir avec la fracturation, l'émiettement, la pulvérisation, l'éparpillement, le cours vers la ruine de certaines amples constructions – telles que peuvent l'être les institutions de régulation de la vie économique par exemple – comme les débris de celles-ci. Le vocabulaire qui nous guide porte en lui autant d'*images* qu'il tente de décrire une *époque*. Nous prendrons acte qu'il en va de même avec le terme de *désaffection* que nous inscrivons dans le paysage théorique du *monde morcelé*.

¹ *Ibid.*, p. 461.

² *Ibid.*

³ Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, Flammarion, Paris, 2013, p. 13.

C'est avec le cinéma que nous envisageons de penser ce contexte : s'il y a un « *devenir-cinéma* du monde¹ » qui se serait déployé depuis la naissance des images en mouvement jusqu'à nos jours, comme l'affirme Jean-Louis Comolli dans un essai s'attachant aux problématiques les plus contemporaines, alors une telle tâche est des plus nécessaires. « Comment survivre à cette formidable pression ? » pose l'auteur, évoquant la multiplication actuelle des technologies capables d'enregistrer et de diffuser le « Temps » et le « Visible » sous le régime du « calcul » qui « règle la dépense temporelle des machines comme celle des marchés » et fait rimer « rapidité » avec « avidité² ». La réponse est alors la suivante :

Le cinéma, selon une visée autant anthropologique et politique qu'esthétique, apparaît comme le vecteur têt venu de ces irraisonnées transformations qui changent notre rapport au monde et à nous-mêmes ; ensuite, dans ce nouveau monde d'écrans et d'images, le cinéma – ce qu'il donne à sentir, à suspendre, à penser – peut jouer le rôle d'éclaireur. C'est ce que nous sommes quelques-uns à attendre du cinéma que nous nous obstinons à aimer³.

Cette confiance qui lui est accordée est revendiquée dans la logique du présent travail. Elle répond singulièrement aux interrogations plus globales du lien entre l'art et les enjeux sociétaux de notre temps. En ouverture de son ouvrage formant l'un des socles de notre étude, Bernard Stiegler, développant certaines idées issues d'un article publié en octobre 2003, soutient de ce fait qu'il « faut poser la question esthétique à nouveaux frais, et dans sa relation à la question politique, pour inviter le monde artistique à reprendre une compréhension politique de son rôle », ajoutant avec gravité que « l'abandon de la pensée politique par le monde de l'art est une catastrophe⁴ ». Il s'agit donc pour l'auteur de réinvestir le champ de la création par une réflexion sur l'organisation des sociétés, à l'aune d'une situation donnée qui lui est contemporaine et *a priori* désastreuse. Puisque la question esthétique est également une question politique, le penseur précise que « réciproquement, l'abandon de la question esthétique par la sphère politique aux industries

¹ Jean-Louis Comolli, *Cinéma, Numérique, Survie, l'art du temps*, ENS Editions, Lyon, 2019, p. 9.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*

⁴ Bernard Stiegler, *De la misère symbolique, op. cit.*, p. 13.

culturelles, et à la sphère marchande en général, est lui-même catastrophique¹ ».

En lieu et place d'un imaginaire des formes prompt à imprégner la réinvention de notre façon de vivre au sein du monde se tient un cloisonnement des puissances de l'art à des fins industrielles de consommation. À la manière de l'homme contemporain qui se trouve relégué hors de la construction commune du politique, la sphère de l'esthétique serait elle-même dépossédée de ses potentialités. L'esthétique comme la politique ressembleraient dès lors à des espaces *désaffectés*, auxquels on n'assignerait plus de possibilités créatrices qui fédéreraient une communauté. Cela s'inscrit en conséquence d'un certain état des sociétés que nous tentons de décrire : « Notre époque se caractérise comme prise de contrôle du symbolique par la technologie industrielle, où l'esthétique est devenue à la fois l'arme et le théâtre de la guerre économique. Il en résulte une misère où le conditionnement se substitue à l'expérience². » Nous pourrions dès lors envisager la « misère symbolique » comme un symptôme de cette « époque de la désaffectation », elle-même pensée au cœur du « monde morcelé ».

Si nous proposons de ne saisir que quelques fragments de la pensée du philosophe, certains thèmes fondamentaux traversent la globalité de son œuvre et nous permettent d'en comprendre la logique, afin de la concevoir ensuite comme un outil d'analyse des images. C'est en tant que penseur de la technique – et l'héritage de Gilbert Simondon est crucial dans les travaux de Bernard Stiegler – que celui-ci qualifie les temps contemporains « d'hyperindustriels », au sein desquels il est question d'un danger de contrôle des « affects », « asphyxiant notre désir » en faveur de la figure de l'« hyperconsommateur ».

Celle-ci annihilerait possiblement le rôle de citoyen du monde commun, anesthésiant la force de celui qui produit, fabrique, transforme, travaille, sa façon de vivre avec les autres. C'est en réalité une « hyper-sollicitation » des affects de l'homme contemporain qui engendrerait un certain mal-être au sein de notre monde puisque cette « saturation affective » viserait à « détourner notre libido de ses objets d'amour spontanés » vers « les

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 11.

objets de la consommation exclusivement¹ ». Ce détournement serait rendu possible par l'intermédiaire de ce qu'il nomme les « objets temporels industriels » : il faut comprendre ici tous les supports médiatiques nourris par une excessive logique du rentable, du profit, du marché, en lieu et place d'une quête de déploiement de l'esprit. La « télévision » peut évidemment faire figure de paradigme² mais nul doute que l'effervescence des objets aujourd'hui dits connectés entreraient dans cette catégorie.

C'est précisément là que l'on retrouve l'idée d'être « désaffecté », puisque nos désirs seraient finalement désorientés en faveur d'une logique « d'hyperconsommation » industrielle à grande échelle :

Comme la saturation cognitive induit une perte de cognition, c'est à dire une perte de connaissance, et un égarement des esprits, une stupidité des consciences de plus en plus inconscientes, la saturation affective engendre une *désaffectation généralisée*. Saturation cognitive et saturation affective sont donc des cas d'un phénomène plus vaste de congestion qui frappe toutes les sociétés hyperindustrielles, de Los Angeles à Tokyo en passant désormais par Shanghai³.

En plus des constats éprouvés par les divers penseurs avec qui nous avons tenté de formuler une description du monde morcelé, il y aurait à diagnostiquer un trop-plein. Trop d'informations, trop de signes, trop d'images abreuveraient les hommes et les femmes d'aujourd'hui. Pris dans ce flux ininterrompu, leurs esprits saturés ne sauraient consolider ces choses vues et entendues afin de les transformer en connaissances. De la même façon les êtres seraient saisis par une trop grande sollicitation de leurs « affects », leurs désirs et peut-être même de leurs *émotions*. Ce dernier terme entre en lien avec la pensée de Cornelius Castoriadis, telle qu'évoquée plus haut. L'émotion, « n'est-ce pas une *é-motion*, c'est-à-dire une *motion*, un mouvement, qui consiste à nous mettre hors de (é-,ex), hors de nous-mêmes⁴ ? » En posant ainsi sa question, Georges Didi-Huberman incite à considérer le sens du mot comme porteur d'une action, « quelque chose comme un geste tout à la fois extérieur et intérieur, puisque, quand l'émotion

¹ Bernard Stiegler, *Mécréance et Discrédit, 2. Les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*, Editions Galilée, *op. cit.*, p. 125.

² Voir Bernard Stiegler, *Télécratie contre démocratie, Lettre ouverte aux représentants politiques*, Editions Flammarion, Paris, 2008.

³ Bernard Stiegler, *Mécréance et Discrédit, 2. Les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*, Galilée, *op. cit.*, p. 125.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, Bayard, 2013, p. 30-31.

nous traverse, notre âme remue, tremble, s'agite, et notre corps fait un tas de choses dont nous n'avons même pas idée¹ ». Et de ce « quelque chose », de cette « gestuelle », de ce « corps » qui soudain s'agite, pourraient surgir des mouvements aptes à modifier le monde :

C'est que les émotions, puisqu'elles sont aussi des motions, des mouvements, des commotions, sont aussi des transformations de ceux ou de celles qui sont émus. Se transformer, c'est passer d'un état à un autre : nous sommes donc bien renforcés dans notre idée que l'émotion ne peut pas se définir comme un état de pure et simple passivité. C'est même à travers les émotions que l'on peut, éventuellement, transformer notre monde, à condition bien sûr qu'elles se transforment elles-mêmes en pensée et en actions².

Bien au-delà d'une anesthésie de l'action, les *émotions* seraient donc susceptibles d'enclencher un bouleversement des structures régissant la vie commune. Nous pourrions définir simplement l'émotion comme une « réaction affective transitoire d'assez grande intensité, habituellement provoquée par une stimulation venue de l'environnement³ ». Si elle est cette manifestation des *affects* entraînée par une cause extérieure, et si nous admettions que cette « saturation affective » serait à même de les déjouer, alors le dit-potentiel de mouvement de l'émotion pourrait bien être rendu caduc. Dès lors, la difficulté constatée par Cornelius Castoriadis de construire un projet de transformation sociale « pour lequel on veuille lutter » serait en partie liée à la « désaffectation généralisée ».

Bernard Stiegler dépeint ainsi une « destruction du corps social lui-même » engendrant ces « individus psychiques et sociaux désaffectés, et en un double sens : elle engendre leur *désaffectation*, ruinant leurs capacités affectives, et leur *désaffectation* – la perte de leur place, c'est-à-dire de leur *ethos*⁴ ». La question du trouble des affects rejoint celle du retrait de la participation de chacun dans l'organisation des sociétés. Cela irait jusqu'à convoquer les enjeux de « l'éthique », en tant qu'elle instancierait des « places » aux individus, qui en seraient donc dépourvus à l'époque de la désaffectation. Et, selon le philosophe, « elle est aussi ce qui trame le processus

¹ *Ibid.*, p.31-32

² *Ibid.*, p. 46-49.

³ <www.larousse.fr/dictionnaires/francais/émotion/28829>

⁴ Bernard Stiegler, *Mécréance et discrédit, 2. Les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*, Galilée, *op. cit.*, p. 19.

de transmission par lequel s'enchaîne la succession des générations¹ ». La problématique de l'héritage, sur laquelle nous nous apprêtons à réfléchir, est ainsi d'ores et déjà convoquée.

Voilà donc les enjeux du constat que l'on pourrait faire du monde contemporain à l'aune de la terminologie stieglerienne. Mais au-delà de l'attestation, ne pourrions-nous pas être attentif à quelques signaux de résistance ? L'ambition de l'œuvre du philosophe est bien de *forger* les conditions d'une réponse à la situation générale, « de trouver de nouvelles armes » : « Dans le domaine de l'esprit, la *forge* de l'arme, que l'on nomme un concept, est la *pratique* de cette arme, qui est d'abord logique, ne sont pas séparables », nous dit-il, avant de préciser plus loin qu'il s'agit « autrement dit » de « se trans-former soi-même », de « faire de soi-même le théâtre de la lutte aussi bien que la forge² ». L'un des terrains de cette transformation serait bien celui de l'*esthétique*. En guise de déclaration d'intention de son ouvrage, Bernard Stiegler déclarait ainsi : « il s'agit de préciser dans quelle mesure le combat à mener contre ce qui, dans le capitalisme, conduit à sa propre destruction, et à la nôtre avec lui, constitue une *guerre esthétique*³. »

C'est sur ce terrain-là que nous nous proposons dès à présent de dériver. Les images en mouvement choisies ici nous semblent en capacité de *forger* un regard critique sur le contexte sur lequel nous travaillons : à la fois en en témoignant les inquiétudes, en rendant *imaginables* les constats théoriques des diverses pensées sollicitées comme en travaillant à une résistance par les formes. Face à cette époque de la désaffection, c'est dans le cinéma de Tsai Ming-liang que nous trouverons, dans un premier temps, de quoi « s'armer » d'un tel regard.

¹ *Ibid.*

² Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, op. cit., p. 163.

³ *Ibid.*, p. 162-163.

Chapitre II

Images de la désaffection du cinéma de Tsai Ming-liang

1. Sur l'étrange musique d'une errance canidée

La situation décrite par Bernard Stiegler serait donc celle qui toucherait la globalité des espaces contemporains atteints de cette « hyperindustrialité », de ses formes « d'hyperconsommation », qu'elles soient urbaines ou sociales. Nul doute que *Taipei*, capitale de Taïwan et territoire privilégié du cinéaste Tsai Ming-liang, pourrait prétendre à une telle échelle, du haut de sa tour à 101 étage – l'une des plus hautes du monde – possédant les ascenseurs les plus rapides de la planète, et des dizaines de dizaines de magasins et restaurants : emblème démonstratif de la croissance asiatique, comme l'a également connue la Chine continentale ces dernières décennies. Les images du cinéaste nous apparaissent en effet travaillées par des symptômes identiques à ceux qui sous-tendent la pensée stieglérienne.

La notion de désaffection s'ouvre avec celles-ci à plusieurs dimensions : elle peut autant évoquer une forme de déliquescence des liens « affectueux » qui nourrissent le rapport des êtres humains à autrui que le vide qui soudain conquiert un espace auparavant peuplé, comme lorsque l'on parle de lieux « désaffectés ». Cependant, notre ambition est de voir au sein de quelques détails tirés de son œuvre – scènes, plans, motifs ou paysages – des formes de persévérances envers et contre toute inéluctable désaffectation. *Persévérance* : tel était déjà le titre donné à l'ouvrage de Serge Daney¹ dont

¹ Serge Daney, *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, P.O.L, Paris, 1994.

les pensées étaient imprégnées autant de la mélancolie d'un lien perdu avec le monde que de la combativité pour rendre celui-ci encore palpable. Telle est encore l'inquiétude qui tiraille les êtres traversant le cinéma de Tsai Ming-liang.

Les premiers films de celui-ci arpentent déjà les espaces sinueux de Taipei, visible jusque dans *Les Chiens errants* (*Jiao you*, 2013) et dont on tirera plus spécifiquement matière à notre analyse. Ainsi, dès 1989, dans *All the Corners of the World*, produit par et pour la télévision, une famille vivote dans l'effervescent quartier du Ximending. L'entame de l'œuvre est des plus significatives. Devant un cinéma où une foule s'amasse, la rue est rythmée par des travaux mouvementés. Nous entendons puis voyons le balai des lourdes machines qui dessinent un paysage à venir. Leur présence est sensible, les pelleteuses remplissent le cadre sonore et visuel autant qu'elles soulèvent des nuages de poussières qui engloutissent les nombreux êtres attendant l'ouverture de la caisse. Parmi eux, la famille composée des personnages centraux du film. Venus devant le cinéma depuis un long moment déjà, ils s'appêtent à acheter un nombre conséquent de billets avant de les vendre plus chers lorsque la séance sera pleine. Tel est l'un des moyens de subsistance de cette petite communauté quelque peu précaire, où parents – également homme et femme de ménage dans un *love hotel*, signe de l'influence japonaise du quartier – enfants et grand-père nébuleux coexistent dans un appartement étroit.

Cette scène qui rend visibles les mutations de la ville est symptomatique de la représentation des problématiques urbaines du cinéma taiwanais qui émerge lors de cette période. Nouvel imaginaire filmique et recomposition de l'organisation sociale s'entrelacent sur l'île à partir de la mort de Tchang Kaï-chek, illustre chef du Kuomintang, en 1975. Lui succède son fils, Tchang Ching-Kuo, qui mène une politique de développement économique et de libéralisation aboutissant à la levée de la loi martiale en 1987. *In Our Time* (*Guang yin de gu shi*, 1982) de Tao Den-Chen, Edward Yang, Ko I-Cheng et Zhang Yi et *L'Homme sandwich* (*Er zi de da wan ou*, 1983) sont les marqueurs du « nouveau cinéma taiwanais » qui « va se poursuivre suivant deux objectifs politiques premiers : présenter Taïwan comme un espace de diversité en mettant en avant la pluralité dialectale de ses ressortissants ;

montrer Taïwan comme un espace cosmopolite moderne et capitaliste propice à l'implantation de multinationales¹ ».

Ces évolutions artistiques et politiques s'affirment littéralement dans *All the Corners of the World*. Lors d'une nuit, le père viendra compter à son aïeul l'espérance suscitée par les bouleversements citadins, qui transformeront le Ximending en grande artère piétonne et commerciale : « Maintenant, ce quartier change ! Les trains vont aller sous terre. Ils appellent ça des "métros". Tous les passages à niveau vont disparaître [...] C'est dans les journaux tous les jours ! Le quartier va être reconstruit ! Ça deviendra un quartier piéton. Les voitures interdites. Ils le rendront aussi propre et beau que la quartier Ginza au Japon ». Plus tard, le même individu discutera avec sa compagne des différentes stratégies de revente de tickets. Ils admettront que *La Cité des Douleurs* (*Bei qing cheng shi*, 1989) de Hou Hsiao-hsien, œuvre qui obtint le Lion d'or à la Mostra de Venise et traite des lendemains de l'occupation japonaise qui s'acheva en 1945, fait « salle comble ».

Mais, déjà, le film issu de la carrière pré-cinématographique de Tsai Ming-liang porte quelques doutes sur une époque où les paysages se *morcellent* et problématise l'euphorie du progrès² qui s'affirme avec la libéralisation de Taiwan. Au cours d'une escapade, une bande d'enfants s'enthousiasme à la vue de l'océan. Face au paysage marin, le petit garçon de la famille laisse dériver son imaginaire, que nous entendons en voix-off :

Vraiment, c'est bien différent que de regarder des films ou la télévision. Regarder un véritable océan me fait me rendre compte la grandeur de la nature et l'humilité de l'Homme. Mon esprit est grand ouvert. C'est un sentiment complexe. Le paysage est magnifique. S'il n'y avait pas de sachets plastiques, de bouteilles, de cannettes de soda et d'ordures, ce serait encore plus beau. Où est notre éthique sociale ? A-t-elle été jetée par-dessus les vagues ? Ou a-t-elle été dévorée par les poissons ?

¹ Frédéric Monvoisin, *Cinéma d'Asie, d'Hier et d'Aujourd'hui*, Armand Colin, Paris, 2015, p. 112.

² Ces questions se posent bien jusque dans nos temps les plus contemporains, comme l'écrit Evelyne Pieller : « Il est clair que toutes les promesses n'ont pas été tenues. Mais en rester au constat – la quête d'une croissance toujours plus forte, la quête de savoirs et de technologies toujours plus audacieux, sans limites, sans fin, s'avèrent destructrices pour la planète, qu'elles menacent de tuer, pour l'humanité, qu'elles menacent de périmer –, c'est oublier que l'idéal de progrès n'a de sens qu'émancipateur. Il n'est pas synonyme de changement, d'innovation, de modernité, qui n'impliquent pas intrinsèquement désaliénation. Le progrès technique n'est pas forcément social, ou embellissement de la vie de tous... » dans « Du futur, faisons table rase... », dans *Manière de voir* n°161, octobre-novembre 2018, p. 5.

Un tel discours résonne avec ce que Laurent Michelon constate du nouveau cinéma taiwanais : « Le rapide développement économique est là encore la source du mal urbain taiwanais, et naturellement, certains réalisateurs ont voulu exprimer à l'écran leur nostalgie de la vie rurale et des campagnes taiwanaises, sujettes à un lent phénomène de rurbanisation¹ ». Les images d'Hou Hsiao-hsien – celles des *Garçons de Fengkuei* (*Feng gui lai de ren*, 1983) ou de *Goodbye South Goodbye* (*Nánguó Zaijiàn*, *Nánguó*, 1996) – sont chargées de telles considérations. *The Terrorizers* (*Kongbu fenzi*, 1986) d'Edward Yang invite de son côté Fredric Jameson à réfléchir sur d'autres problématiques encore, liées à l'accroissement de l'urbanité à l'époque du « capitalisme tardif » et de son « système mondial² ».

Nul doute que le cinéma de Tsai Ming-liang s'inscrit dans ce cadre, autant qu'il s'y applique à travers une démarche singulière. Dans *Les Rebelles du Dieu néon* (*Ch'ing shaonien na cha*, 1992), *Vive l'amour* (*Aiqing wansui*, 1994) ou *The Hole* (*Dong*, 1998), nous pouvons saisir les désarrois et les attirances des êtres au sein des espaces citadins et jusque dans leurs confins : ruelles nocturnes, appartements curieusement troués, vides ou inondés. La notion de morcellement prend sens dans ses images autant par la poétique des lieux que par la situation du monde qui paraît prompt à les nimber d'incertitudes. Antoine Coppola voit dans l'œuvre de Tsai Ming-liang « l'image d'une société fonctionnaliste compartimentant les espaces-temps de façon mécanique » :

L'aliénation dont sont porteurs ces espaces-temps est tout entière signalée par leur propension à devenir l'univers psycho-moteur des individus-personnages, c'est-à-dire ce que l'ancienne psychologie nommerait leur « personnalité ». Dans cet univers, le temps est domestiqué, mécanisé, répété en instants équivalents, excluant toute évolution (il s'agit de la forme moderne du Temps permanent des

¹ Laurent Michelon, « Jeunesse et vie urbaine dans le cinéma taiwanais des années 90. Sous l'emprise des forces corruptrices de la ville », dans *Perspectives chinoises*, n°47, 1998, p. 65.

² « Taipei est donc cartographié et configuré comme une superposition de compartiments d'habitation où tous les personnages se trouvent d'une manière ou d'une autre confinés. Le film révèle par là que ce qui distingue apparemment Taipei des villes chinoises du continent, traditionnelles ou modernes, mais aussi des styles culturels et historiques des autres villes d'Asie du Sud – une construction rapide des bâtiments de part et d'autre de grandes artères linéaires qui en sont en quelque sorte la catégorie formelle centrale » écrit-il ainsi dans « Recartographie Taipei », dans *Fictions géopolitiques. Cinéma, capitalisme, postmodernité*, traduit par Jennifer Verraes et Nicolas Vieillescazes, Capricci, Bordeaux, 2011, p. 108.

vieux pouvoirs sacerdotaux). *Le temps moderne est unidimensionnel*, c'est-à-dire réfractaire à toute transformation qualitative et extérieure au vécu humain (le fonctionnement de l'espace programme les durées des évènements-relations)¹.

Pour Antoine Coppola, les êtres du cinéma de Tsai Ming-liang subissent une forme de contraction temporelle. Il ne paraît plus possible de construire un devenir ni de faire varier la dimension d'une époque. Les individus luttent contre la répétition contrainte des moments de leurs existences liés à une rationalisation moderne. Ces enjeux se rendent imaginables grâce à la pensée esthétique du cinéaste : comme dans ces parois de verre qui ornent les bâtiments des sociétés hyperindustrielles et semblent affirmer un monde sans mémoire, alors que le pays est doté d'une Histoire millénaire. L'analyse d'Antoine Coppola évoque la description du *monde morcelé*. Les travaux de Cornelius Castoriadis comme de Bernard Stiegler ciblent en effet le manque d'une représentation désirable de la société qui viserait à sa métamorphose. La scène finale du dernier long-métrage distribué en salle de Tsai Ming-liang, *Les Chiens errants*, paraît justement donner une pleine image à la notion de *désaffection*.

Deux individus s'attardent dans la pénombre d'un mystérieux bâtiment sinistré. Cette scène propose une expérience de la durée, du temps laissé à son expression : elle s'étend sur une douzaine de minutes, et se compose de deux plans. Le premier s'attarde longuement sur les visages des deux personnages (Fig. 1a) avant que l'homme, joué par Lee Kang-Sheng, n'ose s'appuyer sur l'épaule de la femme, interprétée par Chen Shiang-chyi (Fig. 1b). Comme en témoigne une belle formule de Thomas Sotinel, dans un entretien avec le réalisateur à propos du film dans *Le Monde* : s'il n'est pas rare de voir des larmes couler au cinéma, il est bien peu fréquent d'en voir qui ont le temps de sécher², et cela est au cœur de l'expérience d'attention qui caractérise cette scène.

L'affection est une épreuve : dans *Les Chiens errants*, il semble difficile d'entrer en contact avec autrui. Cette difficulté d'établir des rapports humains

¹ Antoine Coppola, *Le Cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taïwan*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 133.

² Thomas Sotinel, « Je veux que mes films soient montrés dans les musées », *Le Monde* [en ligne], mis en ligne le 11 mars 2014, consultable sur : <http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/11tsai-ming-liang-je-veux-que-mes-films-soient-montres-dans-desmusees_4380776_3246.html>.

se vit dans la séquence en question au sein d'un espace particulier, rendu profondément sensible par la fixité, la longueur et l'échelle du plan. Au fond, une fresque faite de montagnes et de rochers ; à l'intérieur, débris et décombres, que l'on ne distingue que par les quelques rayons lumineux, dont celui de la lampe torche, qui entrouvrent l'atmosphère nocturne ; à l'extérieur, quelques échos lointains des sonorités urbaines qui permettent d'imaginer la ville, voilà ce dont témoigne le second plan (Fig. 1c).



Fig. 1a, 1b, 1c. Tsai Ming-liang, *Les Chiens errants* (2014).

Ultime temps de la scène, le personnage de Kuei Mei-Yang se détachera des bras de celui de Lee Kang-Sheng, le laissant seul, dernière silhouette humaine de ce lieu délabré. Les deux sens que l'on peut entendre dans le terme de « désaffection » sont ici littéralement figurés : les liens humains

semblent être empreints de douleur, les êtres peinent à les faire exister et cela s'exprime par une zone en ruines en marge des autres espaces citadins qu'auront traversés les protagonistes au cours du film.

Cette rencontre terminale (du point de vue des deux personnages de la fiction, du point de vue du spectateur et de l'écran comme de celui des images de Tsai Ming-liang qui ne retrouveront plus les salles de cinéma, jusqu'à preuve du contraire¹) vient conclure une singulière déambulation dans les couloirs abîmés du sombre bâtiment. La séquence débute par un plan fixe qui compose un tableau de chiens lapant quelques flaques et s'écharpant à l'occasion. Le plan immédiatement suivant nous montre l'homme buvant seul en avant d'une autre pièce de l'habitat dévasté. Deux ou trois « clébards », sollicités par les appels de la femme, sont visibles par l'intermédiaire de la béance d'une porte détruite. Cette co-présence des animaux errants et de ces êtres établit aisément un rapport d'équivalence : il y a des individus qui au sein des sociétés peuvent même être traités « moins qu'un chien² ».

Nul doute que nombre d'individus du cinéma de Tsai Ming-liang, pris dans l'âpreté du monde, sont de ceux-là. Avant que les deux âmes ne tentent de s'approcher dans l'espace conclusif du film, ils entameront un court jeu de piste. Dans un couloir dont l'impression d'infini n'a d'égale que l'immensité de la sensation de solitude qui se dégage des personnages, ces derniers ressemblent à des ombres. Celle qui représente l'homme est guidée par la lueur de la torche électrique que tient la femme. L'arrivée dans le lieu de la longue scène fixe qui nous intéresse est marquée par un mouvement de caméra installant l'échelle resserrée, définitive, du plan. L'absence usuelle de déplacement d'appareil dans le reste de l'œuvre souligne la particularité de cet intense moment cinématographique ; drôle d'apogée filmique en effet, si tant est que le référentiel est celui du « narratif représentatif industriel³ ».

¹ Ainsi, pour Nathalie Bittinger *Les Chiens errants* « au vu de son contexte de création, ressemble donc à une œuvre récapitulative de l'esthétique de Tsai Ming-liang, dans le retour lancinant de ses acteurs et motifs-clés, étirés jusqu'à l'extrême, tel l'être humain en errance dans les non-lieux déshabités du contemporain ; l'eau s'écoule symboliquement vers un ailleurs indéterminé ou l'attention aux objets incongrus et médiateurs des états d'âme indicibles » dans « L'Ode mélancolique de Tsai Ming-liang », dans *La Septième Obsession*, n°12, avril 2014, p. 28.

² En référence à la biographie de Charles Mingus, *Moins qu'un chien*, Parenthèses, Marseille, 1982.

³ Dans la continuité de la pensée de Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991.

La scène est installée et elle est donc faite de ces deux plans. Nous regardons deux corps qui observent : le visage de la femme scrute un hors-champ longtemps invisible, et derrière elle l'homme paraît sous tension. Apparaîtra en conclusion cette « fresque » si amplement examinée en fond de plan. Elle représente un paysage montagneux dont la matière rocailleuse semble faire écho aux débris qui jonchent le sol dans l'entièreté de l'immeuble désaffecté au sein duquel errent les personnages. Aux dires même du cinéaste, cette peinture murale s'avère décisive pour le film autant qu'elle illustre un certain état du monde contemporain¹.

La notion de paysage est soumise dans la dernière séquence de l'œuvre de Tsai Ming-liang à une forme de mise en abîme : nous regardons nous-mêmes des spectateurs pris dans un espace filmique dans un même *tempo* lent, et peut-être sommes-nous confrontés à une certaine épreuve de leur(s) solitude(s). Ainsi, le plan final des *Chiens errants* restitue les enjeux du « plan long », tels que les décrit Antoine Gaudin :

Plus un plan est long, en effet, et plus : il creuse dans le corps du film un vide, une béance, dont la qualité d'ouverture rejaillit sur l'espace qui s'y inscrit ; il dégage le spectateur des exigences utilitaires de la narration « efficace » pour entraîner une imprégnation vis-à-vis des éléments agrégatifs de l'espace filmé ; il crée une tension importante entre le champ et le hors-champ, en conférant à ce dernier une plus grande qualité de présence ; il contribue à installer une situation d'attente, propre à déboucher sur un approfondissement de notre rapport à l'espace en tant qu'enjeu existentiel².

Nous pouvons rapporter ces remarques à l'œuvre de Tsai Ming-liang. La brèche s'ouvre dans l'œuvre du cinéaste taiwanais en fin d'œuvre, et peut dès lors aspirer le film dans son entièreté, cristallisant ses puissances significatives, ce qui nous amène à le penser à rebours. Ces puissances se révèlent exemptes d'interprétations strictement narratives. Ce qui entre en « présence » est bien ce double rapport à l'espace, celui qu'observent les êtres

¹ « Les endroits que je filme existent réellement dans la ville, mais souvent ils sont cachés, on ne les voit pas. Il y a énormément d'endroits abandonnés en Asie, car l'essor économique fait qu'on abandonne sans cesse des lieux, on les détruit, on en construit d'autres. Quand je les vois je les trouve très laids, mais en les filmant, ils acquièrent une certaine beauté. Ces bâtiments, quand ils sont abandonnés, deviennent des sortes de lignes, comme des dessins. La fresque que l'on voit, je l'ai trouvée sur place. Ce dessin a complètement transformé ma manière de voir ce film. Au lieu de faire parler mes deux personnages, il suffisait qu'ils se tiennent là, à regarder cette fresque ». Propos recueillis par Nathalie Bittinger, « Le Cinéma, un art du temps. Entretien avec Tsai Ming-liang », dans *La Septième obsession*, n°12, avril 2014, p. 34.

² Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, Paris, 2015, p. 136.

(d'autant plus que le hors-champ est dans notre cas longuement déployé) comme celui qui les entoure. « L'enjeu existentiel » de l'œuvre peut être déplacé sur ce paysage désaffecté, en morceaux. Le regard que les individus portent sur la peinture murale semble les engouffrer vers un ailleurs « plat », dont les éléments naturels ne sont plus que surface.

Aussi sommes-nous invités à questionner ce qui travaille cet ensemble *spatial* et son *rythme* : « *Le rythme spatial du visible* est cet incessant processus de contradictions et de dilatations affectant l'espace *inscrit dans le corps du film*, et impliquant notre corps sentant dans une épreuve essentielle du mouvant, en composant une véritable architecture abstraite en mouvement¹. » L'investissement « corporel » de la séquence de Tsai Ming-liang est en effet crucial, du point de vue du spectateur comme des deux acteurs². Le premier plan consiste précisément en une confrontation de leur présence consignée dans la durée. Si le cadre est statique, la variation de la gestuelle, inscrite dans la tourmente, est aussi infime qu'elle paraît infinie. Elle en vient à composer une improbable chorégraphie en lien avec les évolutions de la matière sonore qui nourrissent le plan. Le travail du son est en effet une donnée majeure de l'analyse de la séquence pour tenter d'interpréter celle-ci à l'aune de la désaffectation.

Antoine Gaudin l'affirme, « au niveau de l'espace inscrit dans le corps du film », la bande-son ne constitue non plus « un assemblage de sons divers, discriminés et reconnus selon leur type et leur nature, mais bien un continuum, une pâte sonore globale livrée à une écoute primordiale³ ». Il y a en effet de multiples types de bruits qui construisent le paysage sonore de la scène. Mais loin de constituer un tout où chaque partie serait discernable, le qualificatif de « pâte » ou de « magma » concernant la piste son est en effet plus opérant. L'écoute se pense ainsi comme participant à la « rythmique spatiale » :

Cette écoute s'assimile à l'épreuve directe d'une matière sonore en mouvement, antérieure à toute activité consciente d'identification ou

¹ *Ibid.*, p. 68.

² Un tel investissement paraît même *vital* pour Tsai Ming-liang : « À cause de ma maladie, je pensais que j'allais mourir, je pensais que je n'avais plus de temps. Et là, tout à coup, Lee Kang-sheng m'offrait le temps, me faisait véritablement découvrir la sensation du temps. J'ai alors décidé d'être encore plus courageux qu'auparavant, en ralentissant davantage le rythme et en rallongeant la durée des plans », dans « Le Cinéma, un art du temps. Entretien avec Tsai Ming-liang », *op. cit.*, p. 32.

³ Antoine Gaudin, *op. cit.*, p. 191.

de localisation du son. Au cours du film, elle se produit corrélativement à notre vécu évolutif de la répartition visuelle-dynamique des volumes de plein et de vide. Le son peut alors participer, par ses caractéristiques propres, au rythme spatial abstrait de l'image-son¹.

L'expérience de cette matière est donc préalable à son identification. Elle se conçoit en parallèle de notre rapport de perception des espaces et de leur agencement. Comment décrire et interpréter ce rythme spatial et sonore dans la scène en deux plans des *Chiens errants* ? Il y a d'abord un épais bruit de fond construit par les flux de transports urbains : un train viendra attraper le regard de Lee Kang-Sheng tandis que nous entendons régulièrement des passages de différents véhicules motorisés. La vie industrielle est constante aux alentours de la zone désaffectée au sein de laquelle les protagonistes se sont arrêtés. Au-delà du timbre des machines, il y a le rire ou les éclats de voix des passants. Nous serions bien dans l'une des marges de Taipei, et en qualité de mégalopole, son écho est comme à jamais inscrit dans les espaces.

Sur cet arrière-plan de sonorités urbaines se greffe une seconde piste rendue particulièrement sensible. Le souffle, les râles, la résonance de la gorge de Lee Kang-Sheng fabrique un autre pan de cette étrange musique. L'amplification rendue possible par l'appareil est perceptible ; nous imaginons aisément un micro collé au plus près du corps de l'acteur. C'est un corps tenu dans une lente douleur, peu spectaculaire mais sans doute profonde. Le rythme, patient, de l'expression de son tourment est donné par le geste de boire au goulot et de l'enivrement probable. L'impérieux besoin de tendresse de l'être qui s'incarnera dans la rencontre des deux corps ne mènera qu'à la stridence des gravats générée par le départ soudain de la femme, dont la larme aura précédemment eu le temps de couler entièrement.

Le second plan montre l'espace finalement vide, après que les deux silhouettes l'ont déserté, l'une après l'autre, en prenant toujours autant de temps. Cependant, alors que l'ombre de Lee Kang-Sheng, tournant le dos à la caméra, s'est nettement éloignée, notre perception de ses bruits corporels est toujours aussi vive qu'auparavant. Le jeu d'amplification est maintenu, mais la distorsion avec l'ordre d'un sensible strictement réel est rendu visible par la distance de l'appareil : nous l'entendons « trop » bien. Les pas de l'homme vidant définitivement le cadre nourrissent la musique concrète de l'espace fait

¹ *Ibid.*, p. 167.

de débris. Le cadre persiste malgré le vide et la matière sonore vit toujours. Des bruits urbains nous entrons dans une *saturation* de la piste-son : un bruit blanc finit par l'occuper pleinement avant de s'éteindre dans un cliquetis électrique. L'image reste, chargée de silence, avant qu'un plan noir ne survienne, bientôt rattrapé par la signature de l'auteur.

Nous trouvons, dans l'essai de Song Hwee Lim *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*, une description générale de l'usage des bruits ambiants et des gestes quotidiens des personnages chez le cinéaste taiwanais qui correspond particulièrement à la séquence analysée :

En l'absence de dialogue et de voix-off, ce type de bruits et de sons entrent au premier plan dans les films de Tsai. Ces sons ont tendance à être de nature quotidienne ajoutant à l'effet hyperréaliste. Contre une bande-son généralement calme, ils sont souvent amplifiés, accentuant ainsi la solitude du personnage et contribuant à la sensation de lenteur (*sense of slowness*)¹.

Si nous avons déjà pu souligner les enjeux de solitude et de lenteur qui composent la séquence de Tsai Ming-liang, ces propos nous donnent l'occasion de suggérer un détour vers l'idée « d'hyperréalisme » pour mieux se saisir encore de celle de « désaffection ».

2. Détour vers l'hyperréel, pratique de la distorsion

Deux pistes de réflexion s'ouvrent avec celle-ci. L'une nous mène vers un « genre » artistique, lié en particulier à la peinture et à la sculpture, l'autre vers le constat établi sur l'état de la société contemporaine, notamment par Jean Baudrillard. Son ouvrage *Simulacres et simulation*, publié en 1981, n'affirmait radicalement rien de moins que l'extinction du réel, qui ne serait plus que « simulé » et dont la virtualité irait jusqu'à le précéder. Il commençait ainsi son texte par une référence à une fable de Borgès « où les cartographes de l'Empire dressent une carte si détaillée qu'elle finit par recouvrir très exactement le territoire ». Cependant, poursuit l'auteur,

le déclin de l'Empire voit s'effranger peu à peu cette carte et tomber en ruine, quelques lambeaux étant encore repérables dans les déserts – beauté métaphysique de cette abstraction ruinée, témoignant d'un orgueil à la mesure de l'Empire et pourrissant comme une charogne,

¹ Song Hwee Lim, *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*, traduction personnelle, University of Hawai'i Presse, Honolulu, 2014, p. 118.

retournant à la substance du sol, un peu comme le double finit par se confondre avec le réel en vieillissant¹.

La prétention impériale entraînant son gigantisme se trouve récompensée par la visibilité de sa ruine. Des restes de la carte subsistent alors dans les espaces désertiques, et sont à l'image de la confusion entre le réel et sa représentation. Mais Baudrillard, lorsqu'il songe à l'état des temps contemporains, dépasse ce stade critique. Au-delà d'un voile de fausseté qui subsisterait çà et là dans les déserts, il certifie qu'à présent le réel lui-même se trouve en morceaux. L'époque est à la « précession des simulacres » : « Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel² ».

Le stade de l'*hyperréel* est donc celui dans lequel la réalité s'est pleinement estompée, et s'il fallait refaire une carte, celle-ci ne pourrait se faire qu'à partir d'un simulacre. Aussi, vis-à-vis de la fable de Borgès, le type de ruines que nous pouvons rencontrer a changé : « C'est le réel, et non la carte dont des vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. *Le désert du réel lui-même*³ ». Selon Baudrillard, cette désertification est paradoxalement engendrée par un effet de surabondance, de simulation de réalité, de « larsen » des représentations. Un « trop » d'informations, une « circulation accélérée du sens, une plus-value de sens homologue à celle, économique, qui provient de la rotation accélérée du capital⁴. » Ce processus de « l'excédent » est ce qui semble guider la logique d'organisation de la société, qui empêcherait sa faillite, son effondrement. « Or, *le fait est qu'elle s'effondre*, et pour cette raison même⁵. »

Il y a dans le diagnostic éprouvé de l'hyperréel, une critique du processus d'accumulation inhérente à la société de consommation. Le mode de fonctionnement du consumérisme aurait atteint et bouleversé jusqu'à la notion « d'image », d'« imaginaire » ou de « représentation » jusqu'à réaliser la dilution du « message » dans le « médium » selon la formule de Marshall

¹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981, p. 9-10.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵ *Ibid.*, p. 121.

Mcluhan que réemploie Jean Baudrillard. « Nous entrons ici dans le monde du pseudo-événement, de la pseudo-histoire, de la pseudo-culture » revendiquait-il dès 1970. L'époque qui s'ouvrait alors était celle de la « pseudo-réalité » :

C'est-à-dire d'évènements, d'histoire, de culturel, d'idées produites non à partir d'une expérience mouvante, contradictoire, réelle, mais *produits comme artefacts à partir des éléments du code et de la manipulation du médium*. C'est cela, et rien d'autre, qui définit toute signification, quelle qu'elle soit, comme *consommable*. C'est cette généralisation de la *substitution du code au référentiel* qui définit la consommation mass médiatique¹.

« Il y a partout substitution en lieu et place du réel, d'un néo-réel² » : lorsque Jean Baudrillard rédige *La Société de consommation* en 1970, sa terminologie n'est pas encore celle de la « précession des simulacres ». Le constat est malgré tout assez similaire. Le rapport au réel s'est « substitué » à la possibilité de confrontation avec sa seule référence. Dans sa critique des médias de masse réside l'idée d'une impossibilité de faire l'expérience de l'évènement. Toutes les significations, tous les signes, tous les sens entrent dans le système du « consommable » : tel serait sans doute l'une des définitions probables du régime de l'hyperréel.

Lorsqu'aux États-Unis, à la fin des années soixante, Chuck Close proposa le dessin de ses visages en s'inspirant de la capacité figurative de la photographie, que Richard Estes représenta les paysages urbains de l'Amérique du nord et son lot infini de surfaces réfléchissantes ou que Ron Mueck, d'origine australienne, sculpta, plus tardivement, ses corps aux proportions insolites, s'inscrivant dans ce que l'on nomma l'*hyperréalisme*, sans doute n'étaient-ils pas plongés dans l'exégèse des écrits baudrillardiens. Reste que leurs œuvres cristallisent les symptômes d'un temps et savent aider nos ambitions théoriques. De plus, que le continent américain ait pu enfanter un tel courant de l'art visuel n'a sans doute pas étonné l'auteur de *Simulacres et simulation*, lui qui a consacré un essai entier à ce territoire :

Ce pays est sans espoir. Les ordures mêmes y sont propres, le trafic lubrifié, la circulation pacifiée. Le latent, le laiteux, le léthal – une telle liquidité de la vie, liquidité des signes et des messages, une telle fluidité des corps et des bagnoles, une telle blondeur des cheveux et

¹ Jean Baudrillard, *La Société de consommation : ses mythes, ses structures*, Gallimard, Paris, 1970, p. 194.

² *Ibid.*, p. 195.

une telle luxuriance des technologies douces y font rêver l'Européen de mort et de meurtre, de motels pour suicidaire, *orgy and cannibalism*, pour faire échec à cette perfection de l'océan, de la lumière, à cette facilité insensée de la vie, à l'hyperréalité de toutes choses ici¹.

Un profond désir de mort s'empare de celui qui vient d'ailleurs face aux apparentes surfaces lisses et brillantes du monde américain. Nous savons évidemment qu'au-delà de l'apparat, les plus profondes violences agitent les terres américaines depuis qu'un État s'y est institué. Et assurément, Baudrillard évoque ici l'appréhension de ce réel, et non le réel lui-même qui, de toutes manières, n'existent plus selon lui. Aussi parle-t-il d'images et rêve-t-il de les *distordre*. C'est bien ce que nous semble réaliser Ron Mueck, par exemple dans son imposante sculpture achevée en 2000, *Boy* (Fig. 2).



Fig. 2. Ron Mueck, *Boy* (2000).
490 x 490 x 250 cm, silicone, résine polyester et peinture à l'huile.
Photographie de Anders Sune Berg pour l'exposition *No Man is an Island – The Satanic Verses* débutée le 3 septembre 2016 à l'Aarhus Kunstmuseum d'Aros, au Danemark².

Face au gigantisme du corps avachi du garçon, qui semble naturellement coincé entre le sol et le plafond – dans un *temps scellé*³ – du

¹ Jean Baudrillard, *Amérique*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1986, p. 117.

² < <http://en.aros.dk/visit-aros/the-collection/boy/> >

³ En référence à Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Phillipe Rey, Paris, 2014.

musée d'Aros peut s'éprouver une tension de notre rapport au réel. Les infimes détails qui parsèment la sculpture admettent une indéniable et profonde ressemblance : plissure des articulations, du tissu, justesse mimétique des cheveux, ride d'expression frontale ; mais à propos de quoi l'adolescent est-il inquiet ? Évidemment, la curiosité provient de sa disproportion ; au sentiment de pleine réalité, une étrange distance nous sépare de l'objet. *Boy* produit une forme de dépassement des normes du réel : une *amplification*, une *distorsion*. C'est à cet instant que le vocabulaire du son réapparaît au sein de notre argumentaire.

Si nos temps contemporains connaissent un effet de surenchère, d'excédent, d'abondance qui fait muer le réel dans sa forme hypertrophiée, les objets esthétiques en saisissent les interrogations et les soumettent à réflexion. L'échelle de la sculpture de Ron Mueck, comme le souffle plaintif du personnage de Lee Kang-Sheng dans *Les Chiens errants* amplifient le réel jusqu'à nous faire douter de son intégrité. Ainsi sommes-nous plongés dans l'événementialité de la torsion des simulacres : nous sommes non seulement en mesure de nous alerter sur la quotidienneté de la simulation du réel mais également de distordre sa potentielle totalité.

La distorsion, en terme sonore, est une expérience de la saturation, à l'instar de la fin de la séquence des *Chiens errants*. Il y eut une occurrence précédente du terme lorsque Bernard Stiegler évoquait celle « cognitive » et « affective » qui engendrerait la *désaffection*. Cette saturation visait bien à décrire l'état qui touche les êtres dans un régime « d'hyperconsommation ». Il y a de pareilles intentions dans les œuvres des artistes *hyperréalistes*. La visiteuse du supermarché (Fig. 3) de Duane Hanson n'a pas besoin de procéder à une variation d'échelle pour nous renvoyer l'image troublante d'un geste, marqueur à la fois d'une quotidienneté contemporaine et d'un ancrage social, contextuel et politique particulier : celle de la croissance des sociétés américaines aux lendemains de la seconde guerre mondiale.

La *Supermarket Lady* est à la fois fiction d'un fossile et l'indice d'une condition de l'homme contemporain. Elle correspond à l'un des âges du *bonheur paradoxal*¹ décrit par Gilles Lipovetsky qui voit advenir le consumérisme comme projet politique instituant. Après le déploiement de

¹ Gilles Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Gallimard, Paris, 2009.

techniques industrielles, cette seconde phase s'appuie sur la promesse du mieux-vivre par la possession et l'équipement, et compose un idéal de confort. Elle précède le temps de « l'hyperconsommation » qui hypertrophie donc ses tendances jusqu'à s'insérer dans le moindre interstice de notre vie sociale :

Hyperconsommation, c'est-à-dire une consommation qui absorbe et intègre des parts de plus en plus grandes de la vie sociale, qui fonctionne de moins en moins selon le modèle des affrontements symboliques chers à Bourdieu et qui s'agence plutôt en fonction de fins et de critères individuels et selon une logique émotive et hédoniste qui fait que chacun consomme d'abord pour se faire plaisir plutôt que pour rivaliser avec autrui¹.



**Fig. 3. Duane Hanson, *Supermarket Lady* (1969).
160 x 70 x 70 cm, silicone, résine de polyester, fibre de verre, peinture à l'huile.
Photographie du musée de Budapest. La sculpture est aujourd'hui conservée au Ludwig Forum für internationale Kunst à Aix-la-Chapelle en Allemagne.**

Se substituant aux luttes imaginaires, politiques et culturelles (il y a bien des batailles à mener pour métamorphoser une société : et en premier lieu, en l'*imaginant* nous dirait Castoriadis), la logique consumériste laisse l'individu dans son désarroi narcissique de jouissance, dépossédé de l'expérience de l'altérité. Ainsi, la sculpture de Duane Hanson est comme une borne qui atteste de ce déclenchement. La femme du supermarché est seule avec l'outil

¹ Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes*, Grasset et Fasquelle, Paris, 2004, p. 25.

de ses achats, débordant de ces boîtes en carton contenant de la nourriture produite à la chaîne. Son corps caricatural, enrobé et grossier, représente une sorte de phénotype d'une société consumériste et patriarcale. Son regard porte le vide et la fatigue inhérents à la « misère symbolique », pour reprendre la formule Stiegler, qui s'annonce malgré l'accumulation de biens consommables.

Dans son entretien avec Sébastien Charles, Gilles Lipovetsky rappelle l'idée de morcellement : « Ce que j'appelle la société d'hyperconsommation est celle qui voit s'éroder les anciens encadrements de classe et apparaître un consommateur volatil, fragmenté, dérégulé¹. » La construction des imaginaires sociaux paraît voler en éclat à l'ère du consumérisme hypertrophié, qui fragmente les êtres et leurs structures d'existence. Le phénomène apparaît comme mondial : « Ce qui caractérise encore l'hyperconsommation ou la consommation-monde, c'est le fait que même le non-économique (famille, religion, syndicalisme, école, procréation, éthique) est investi par la mentalité d'*homo consumericus*² ». La sphère planétaire comme les sphères sociales sont pleinement investies de cette condition contemporaine de l'humain, dont la *Supermarket lady* peut aisément être l'emblème. Mais pour maintenir une brèche ouverte dans l'époque de « l'hyperconsommation » et de « l'hypperréel », Lipovetsky ajoute immédiatement : « Toutefois, ce cosmos ne signifie pas l'élimination des valeurs non marchandes, des sentiments et de l'altruisme³. »

Lorsqu'ils se confrontent à « l'hypperréalité » des temps les plus contemporains, ces artistes ne se contentent peut-être pas seulement d'engendrer une nouvelle « simulation », de produire un autre « simulacre ». Peut-être amorcent-ils une tension émise face à la totalité de la substitution du réel tout en travaillant sur sa « sidération » :

L'Amérique sidérale. Le caractère lyrique de la circulation pure. Contre la mélancolie des analyses européennes. La sidération immédiate du vectoriel, du signalétique, du vertical, du spatial. Contre la distance fébrile du regard culturel. La joie de l'effondrement de la métaphore, dont nous ne portons que le deuil. L'allégresse de l'obscénité, l'obscénité de l'évidence, l'évidence de la puissance, la puissance de la simulation. Contre notre virginité déçue, nos abîmes d'affection. La sidération. Celle, horizontale, de l'automobile, celle,

¹ *Ibid.*, p. 117-118.

² *Ibid.*, p. 119.

³ *Ibid.*

altitudinale, de l'avion, celle, électronique, de la télévision, celle, géologique, des déserts, celle, stéréolytique, des mégalopoles, celle, transpolitique, du jeu de la puissance, du musée de la puissance qu'est devenue l'Amérique pour le monde entier¹.



Fig. 4a, 4b, 4c.

- 4a : Roberto Bernardi, *Candy machine*, 2009, huile sur toile, 70 x 100 cm.
 4b: Richard Estes, *43rd and Broadway*, 2005, huile sur toile, 94 x 168 cm.
 4c: John Salt, *Two Chevies in a Wreck Yard*, 1976, huile sur toile 97.8 x 144.8 cm.

¹ Jean Baudrillard, *Amérique*, op. cit., p. 31.

Pour Baudrillard, il émane de ce pays comme une puissance astrale. Le lyrisme qu'il discerne dans la pureté de la qualité « circulaire » de l'Amérique n'a d'égal que celui employé dans sa propre prose, et cela a sans doute à voir avec le caractère sidérant, « annihilant » de son discours. Deuil et mélancolie seraient les attributs d'une certaine pensée européenne face à « l'effondrement » de la capacité de produire une image et au gouffre de « l'affection » : nous avons commencé à le sentir, et nous pourrions l'attester encore plus tard. En Amérique, il semblerait que ce sentiment soit débordé par une force de sidération, rayonnant de ses objets industriels – voiture, avion, télévision – comme de ses *paysages* : ceux des déserts comme des mégalo-poles. Les trois images choisies en conclusion de cette section sont inspirées par de tels sujets. Mais peut-être, dans leur traitement, œuvrent-ils encore une fois avec *distorsion*.

Afin de constamment déjouer les ancrages territoriaux, le premier exemple sollicité est celui d'un artiste d'origine italienne, Roberto Bernardi. Ses « natures mortes » sont régulièrement composées de sucreries. Le tableau *Candy machine* (2009, Fig. 4a) fait partie d'une série consacrée aux images du quotidien. Les formes esthétiques qu'il déploie s'ancrent dans la pleine continuité de l'hyperréalisme américain, et poussent sa peinture jusqu'à la figuration photographique. L'enjeu théorique provient précisément du trouble du médium qui se dégage de cette profonde ressemblance. Pour Baudrillard, le socle de l'époque où le réel se dissout dans sa simulation réside bien dans la sentence de McLuhan : *medium is the message* ou l'impossibilité radicale de différer le discours de son appareil-source. Pour échapper à cette fatale injonction, il nous faut saisir les images qui proposent d'opérer des divergences. Par son sujet *Candy machine* apparaît aisément comme un indice supplémentaire de l'ère de l'hyperconsommation. Les distributeurs de nourritures industrielles au plaisir volatil ont en effet pris place dans nombre de lieux de notre quotidien. La banalité de sa vision est chez Bernardi outrepassée par l'impression de cet hyperréalisme qui déjoue les marques usuelles de la figuration picturale, et c'est un motif en particulier qui incarne le caractère inhabituel qui « étrangéise » notre rapport à la peinture : l'apparition du reflet en surface de l'œuvre.

Est-ce celui inhérent à l'objet concret, la vitre de la machine réfléchissant son contenant comme ce qui lui fait face ? Pourrait-il être celui de l'appareil photographique qui aurait pris une image modèle avant qu'elle

ne soit peinte ? Au-delà de ces interrogations premières sans grande conséquence analytique, il est intéressant de constater la récurrence de la matière « vitrée » dans le corpus de l'hyperréalisme. Nous pourrions l'envisager comme support privilégié pour affirmer le geste même de la représentation. La médiatisation ininterrompue du réel fait dire aux penseurs fatalistes que le simulacre aurait remplacé à jamais la possibilité de son expérience. Comme si la réalité s'effaçait derrière son double.

Les artistes de l'hyperréalisme intègrent le voile constant qui se pose sur le réel à leurs formes esthétiques, à la façon de la surface réfléchissante de la machine à bonbon de Bernardi. Pourtant, au constat du *doublement* et à l'hypothèse de la substitution, nous pourrions considérer que ceux-ci œuvrent plutôt par et à propos du *dédoublement*. L'image, au lieu de multiplier et d'œuvrer à remplacer la réalité par son multiple, pourrait bien diviser, partager en deux (au moins).

Au cours de sa carrière, Richard Estes aura peint nombre de morceaux de paysages urbains du monde américain. Quantité d'entre eux sont traversés par des vitres : depuis *Candy store* (1969) jusqu'à *Bus reflections* (1972) en passant par son fameux *Telephone Booths* (1968). Dans *43rd and Broadway* (2005, Fig. 4b), nous distinguons d'abord quelques traits *sidérants* : formes des mégalo-pôles, lignes des avenues, diversité signalétique – du feu de circulation aux enseignes publicitaires – incurvation, enfin, de la surface réfléchissante. Celle-ci sépare l'image en deux parties. L'une est consacrée à la représentation de la réalité, l'autre à celle de son reflet. Ainsi le tableau affirme son caractère imageant. Si certains signes entrent dans une relation de symétrie quasi parfaite (le véhicule policier, l'affiche de la mariée, elle-même divisée en deux), la courbe de la vitre ne laisse pas la reproduction du réel si tranquille dans son jeu de double. Au sein du monde du miroir se morcelle un peu plus les silhouettes et les bâtisses réfléchies. Le marcheur dans l'ombre qui guide à première vue le regard dans la peinture, comme la femme plus âgée qui le suit immédiatement dans l'arrière-plan, sont à la fois multipliés par leur doublure réfléchissante et subdivisés au sein du reflet qui brise la logique binaire du simulacre. Ainsi, nous voudrions voir ici *43rd and Broadway* comme une *image* de l'indocilité des représentations face aux pensées de la *sidération*, à leurs effets comme à leurs causes.

N'y a-t-il pas dans le cimetière « d'épaves » de John Salt (1973, Fig. 4c) un reflet – le motif est d'ailleurs à nouveau présent par l'intermédiaire des

parebrises exempts de marque de destruction – un tant soit peu contraire à la toute-puissance de la société « d’hyperconsommation » ? La Chevrolet, liée à General Motors, peut être aisément perçue comme symbole d’un moment de croissance américaine et de consumérisme à l’échelle industrielle. Elle n’est manifestement pas exempte d’un destin de rouille. La peinture de Salt est imprégnée de la poétique de la désaffection, et peut-être est-ce paradoxalement dans les espaces ruinés que nous pourrions voir surgir des possibilités de mise en crise et de distorsion de « l’hyperréalité » contemporaine.

Si la dernière scène des *Chiens errants* de Tsai Ming-liang invitait à parcourir les réflexions que rendent possibles d’autres médiums, ceux-ci sont capables en retour d’amplifier l’imaginaire de son cinéma, marqué par les inquiétudes du *monde morcelé* et liant la représentation de la désaffection aux enjeux de la consommation.

3. Espace vitré/Espace brûlé

L’écoute du « rythme spatial » de la scène des *Chiens errants* révèle que le souffle de Lee Kang-Sheng produit comme un effet de saturation du réel que vous avons pu relier à la notion « d’hyperréalisme » et à son ancrage esthétique, politique et conceptuel. Cette respiration qui rythme la peine du personnage s’échappe dans cette zone abandonnée, jonchée de décombres, qui résonne avec l’effondrement généralisé de l’*affection* :

Aujourd’hui, le désir est en ruine parce que la mise en œuvre des technologies de contrôle des affects et des concepts, outre la saturation affective et cognitive qui désaffecte et abrutit les individus et les désindividue, a conduit à la décomposition des tendances qui constituent le désir, c’est-à-dire le symbolique ; elle a produit un milieu symbolique dissocié, là où le symbolique ne peut former des circuits que pour autant que ceux qui se trouvent sur ce circuit sont associés par ce circuit, formant ainsi une *société* – et *uniquement* ainsi¹.

Il y a bien un état de ruine du désir et un affaissement de la capacité des êtres de s’associer grâce à leur milieu² pour construire une société en

¹ Bernard Stiegler et Ars Industrialis, *Réenchâter le monde, la valeur esprit contre le populisme industriel*, Flammarion, Paris, 2006, p. 100.

² Voici la définition précise du terme de *milieu* selon Ars Industrialis : « Le “milieu”, dans son usage le plus commun, est à la fois ce qui est autour de l’individu (*environnement*) et entre les individus (*medium*). Les deux sens du terme de milieu se rejoignent dans une philosophie de l’individuation selon laquelle, pour comprendre la relation de l’individu et

raison de la « misère symbolique ». En poursuivant le travail de Georges Simondon, Ars Industrialis, le groupe de recherche dans lequel œuvre Bernard Stiegler, considère qu'un milieu est « dissocié » si celui-ci n'aide plus à « l'individuation », ce processus qui déploie l'individu en chaque être, révèle et fait vivre sa singularité. Cette dissociation est appliquée au symbolique du fait de « l'application aux échanges symboliques du modèle industriel – à travers les industries culturelles. Comme ce modèle oppose producteurs et consommateurs, il aboutit à spécialiser les uns dans le rôle d'émetteur de symboles, et les autres dans le rôle de consommateurs de ces symboles¹. » Il est à nouveau question de cette omniprésence de la logique du consumérisme, qui toucherait jusqu'à la production de symboles, « fruits de la vie intellectuelle et de la vie sensible² ». Les images de la *désaffection* chez Tsai Ming-liang ne se débarrassent pas de cette réflexion.

Débarquant des marges du monde – une traversée dans un esquif depuis de luxuriantes fourrées est nécessaire pour vaquer à ce qui ressemble à un emploi des plus précaires – le personnage de Lee Kang-Sheng se transforme ainsi littéralement en publicité pour des appartements de Luxe (Fig. 5a). La rudesse du climat et des sonorités urbaines est toujours éprouvée selon la logique du temps long. L'être n'est pas seul à devoir ériger ces épaisses pancartes sous la pluie et nous remarquons que des individus se dressent jusqu'aux bords de la route. Des plans de cette situation rythment de manière récurrente la première partie de l'œuvre. Ils nous amènent à réfléchir plus largement l'usage des corps dans les sociétés contemporaines. Zygmunt Bauman pointe ainsi les enjeux qui travaillent celui-ci :

Le corps du consommateur/corps consommateur est « autotélique », il représente son propre but ainsi qu'une valeur en lui-même ; dans la société des consommateurs, il se trouve également être la valeur ultime. Son bien-être constitue l'objectif premier de toute activité de vie, ainsi que l'examen et le critère finale d'utilité, d'opportunité et de désirabilité pour le reste du monde humain et chacun de ses éléments³.

de son milieu, il faut partir du *mi-lieu* de cette relation, c'est-à-dire au point où ni l'individu ni le milieu ne sont encore constitués. Le milieu n'est donc pas, à proprement parler, extérieur à l'individu : il en est le complémentaire, à ce titre il n'est pas l'environnement », consultable sur : <<http://arsindustrialis.org/milieu#sdfootnote1anc>>.

¹ *Ibid.*

² Voir l'article d'Ars Industrialis sur la misère symbolique, consultable sur : <<http://arsindustrialis.org/mis%C3%A8re-symbolique>>.

³ Zygmunt Bauman, p. *La Vie liquide*, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, Paris, 2013, p. 145

Au sein des temps de « l'hyperconsommation », le corps est à la fois l'organe réalisant, et l'objet exemplaire de cette réalisation. Il consomme et est consommé ; c'est son image qui semble d'abord s'éprouver en tant que lien d'altérité entre les êtres. Le phénomène ressemblerait à celui d'un « larsen » : la réalité corporelle de l'individu se forgerait en regard de celle des autres, et, se réalisant, le corps devient à son tour regardé. Dans *Les Chiens errants*, il paraît n'être plus que réduit à sa fonctionnalité d'outillage.



Fig. 5a, 5b, 5c. Tsai Ming-liang, *Les Chiens errants* (2014).

Les hommes ne sont plus là que pour se tenir à l'exigence de rentabilité de lieux que leur modeste condition ne leur permet sans doute pas de s'offrir. Mais le corps est aussi ce qui est affecté par les affres de la société de « l'hyperconsommation » et de « l'hypperréel ». Lorsque la protagoniste

interprétée par Lu Yi-Ching traverse les espaces de l'hypermarché, elle croise sur sa trajectoire nombre de surfaces vitrées (Fig. 5b). À la manière des tableaux de Richard Estes, nous retrouvons le travail formel des reflets et les problématiques qui lui sont inhérentes. Ainsi le voile du simulacre qui s'abattraît sur le réel jusqu'à potentiellement le remplacer se retrouve figuré au sein des images de Tsai Ming-liang. Dans le photogramme ici retenu, le corps est littéralement fantômal et se confond avec les éléments de consommation maintenus dans les rayons réfrigérés. Il est alors question d'une véritable *esthétique de la disparition*. « L'homme ébloui de lui-même fabrique son double, son spectre intelligent et confie la thésaurisation de son savoir à un reflet¹ », déclarait ainsi Paul Virilio.

La phrase du penseur de la vitesse aurait sans aucun doute nombre d'échos dans le champ économique, à l'heure de la terminologie de la « finance fantôme » ou « finance de l'ombre » (*shadow banking*) qui désigne les opérations financières effectuées hors du bilan des banques et au-delà de toutes régulations, s'insérant donc pleinement dans le contexte du *monde morcelé*. Cependant, la prise de possession et la conservation du savoir par le reflet du réel, construit à l'échelle industrielle par les mains de l'homme, ne semblent cesser de travailler les images que nous rencontrons ici. Ce qui s'efface est bien la possibilité de tisser un lien social « d'individuation » avec le milieu environnant ; ce qui disparaît réside dans la croyance en la capacité singulière de création et de construction de chaque être. La « dissociation » qu'évoque Bernard Stiegler est une forme d'exclusion.

Dans la lignée de la pensée de Giorgio Agamben sur la figure de l'*Homo sacer*² du nom des exclus de la société romaine, Zygmunt Bauman établit un lien de correspondance avec les relégués de la société de consommation qu'il considère comme « liquide » par sa constante fluctuation : « Ce qui unit les individus qui se font exclure de l'époque moderne liquide aux *homines sacri* d'antan, c'est la "nudité sociale" de leurs corps, l'indélébile stigmate de leur exclusion de la partie de l'humanité régulée de façon normative et du droit de *bios*³. »

¹ Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Galilée, Paris, 1989, p. 54.

² Giorgio Agamben, *Homo sacer : le pouvoir souverain et la vie nue*, Seuil, Paris, 1998.

³ Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 162.

Tels les anciens « hommes sacrés », cette mise au ban contemporaine des individus de toute œuvre politique serait donc une « mise à nu » si tant est que ce qui leur est retiré est un « vêtement social » :

Les nouveaux restent « nus socialement » car on leur a retiré, de par le retrait de la Norme, la possibilité de tisser leur « vêtement social » dans ce que l'on suppose aujourd'hui être une tâche individuelle – l'accès leur fut d'abord au fil à partir duquel les costumes approuvés sont censés être tissés dans la société des consommateurs¹.

Entre le « milieu dissocié » stieglerien et cette notion de nudité sociale s'opère une véritable résonance : toutes ces pensées attestent de l'impossibilité de tisser une société, d'en établir des circuits. La transparence des corps et la prédominance des matières vitrées pourraient être considérées comme des « stigmates » esthétiques de l'exclusion. Lorsque le personnage de Lee Kang-Sheng décidera de se dessaisir de sa pancarte et de partir à la recherche du lieu qu'elle tente de vendre, traversant pour ce faire de multiples paysages sinueux, il se retrouvera confronté à l'impossibilité de faire lien avec son milieu environnant. Pris entre des murs de verre, l'espace ne peut que lui renvoyer l'image de sa spectralité (Fig. 5c).

Face à ces surfaces lisses, se révèle l'impossibilité d'inscrire son individualité. Jean-Louis Déotte rappelle les attributs de la matérialité du verre. Il affirme ainsi qu'il est « un support qui ne retient rien, indifférent à tout, qui oublie tout, élu par une époque où la tâche serait de (se faire) oublier, de ne pas laisser de traces derrière soi, la présomption d'innocence n'existant plus² », avant d'invoquer les mots de Walter Benjamin, avec qui il déploie un dialogue constant : « Le verre n'est pas pour rien un matériau si dur et lisse, sur lequel rien ne s'accroche. Un matériau froid et sobre, aussi. Les choses en verre n'ont pas d' "aura". Le verre est en général l'ennemi du secret. Il est aussi l'ennemi de la possession³. » Ainsi, contre cette impossibilité d'affirmer la singulière présence et l'unique mémoire de chaque être, les personnages des *Chiens errants* tentent de trouver refuge. Ils y parviendront, au moins « l'espace » d'un instant filmique dans une maison dont la matière est noircie par le feu.

¹ *Ibid.*, p. 112-113.

² Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, Lignes et manifestes, Paris, 2004, p. 179.

³ Walter Benjamin, cité par Jean-Louis Déotte, *ibid.*, p. 180.

C'est au cours d'une nuit orageuse que le père et ses deux enfants décident d'arpenter les eaux. Alors que la femme travaillant dans le supermarché tente d'empêcher la jeune progéniture de risquer un tel péril, un plan noir nous transporte dans une bien étrange fête d'anniversaire qui surgit subitement dans le film (Fig. 6a). La flamme vacillante du gâteau éclaire le sombre espace commun.



Fig. 6a, 6b,6c. Tsai Ming-liang, *Les Chiens errants*, 2014.

C'est une autre présence féminine qui s'insère à présent dans la fiction : jouée par Cheng Shiang-Chyi, elle incarnera le dernier visage de l'œuvre. Les murs sont d'un noir-cendres ; rien dans le film ne permet de situer cette obscure maison, ne serait-ce que dans une cartographie fictive. Le lieu que les êtres partagent semble *a priori* abandonné, si l'on en croit le

nombre d'endroits troués que nous pouvons croiser. Pourtant, ceux-ci semblent malgré tout parvenir à le métamorphoser en lieu de vie (Fig. 6b).

C'est au cours d'une nuit orageuse que les êtres arrivent dans cette ténébreuse demeure, sans doute rescapée du feu, elle porterait donc assez justement le nom « d'abri¹ ». Chercher des lieux au sein desquels nous « abriter » serait peut-être l'une des conditions de résistance aux affres du monde contemporain : « La spatialité des lieux est bien, pour celui qui la réalise et la vit, cette expérience "qui se produit effectivement" et qui l'affecte, au sens fort du terme, cette activité qui l'embarque dans l'interspatialité, la cohabitation avec d'autres êtres humains et d'autres réalités². » En temps de « désaffectation », la vertu de ces espaces permettant de (re)constituer du lien, de « tisser » un possible de l'altérité, avec des êtres comme des réalités, au-delà des simulacres. Ils peuvent ainsi se « réassocier » avec le milieu environnant, et tout d'abord *symboliquement*.

La séquence de la maison brûlée dans *Les Chiens errants* apparaît comme une telle tentative des individus de re-solidarisation. Face aux surfaces vitrées propices à la désindividuation, les traces de la demeure carbonisée semblent contenir de quoi produire du récit et donc d'œuvrer contre la « misère symbolique » ou « l'effondrement de la métaphore » (Fig. 6c). Déjà lorsque l'homme ne paraissait posséder comme seul destin celui de n'être qu'un faire-valoir publicitaire, jaillissait de manière sourde un poème : sous la pluie le visage de Lee Kang-Sheng proclamant des vers à la prose mélancolique, qui narraient la vanité et la honte d'une bataille perdue³. Si elle pouvait témoigner d'un désespoir fataliste, la poésie sonnait également comme une brèche vers quelques sentiments esthétiques. Dans l'habitation noircie, les murs lézardés sont sensuellement filmés tandis que de leurs déchirures émanent des fables que s'échangent la femme et la petite fille. C'est d'abord celle des faibles grenouilles qui désiraient un roi mais qui n'obtinrent

¹ Tel est le nom d'un chapitre de Zygmunt Bauman, « Chercher un abri dans la boîte de Pandore », dans *La Vie liquide, op. cit.*, p. 109-126.

² Michel Lussault, *Hyper-lieux, les nouvelles géographies de la mondialisation*, Seuil, Paris, 2017, p. 281.

³ « Mon cœur vaillant a perdu espoir/Mes exploits ne sont que boue et poussière/Oh, vaniteuse douleur/La honte de la défaite n'est pas encore lavée » peut-on entendre. Ces vers semblent provenir d'un poème de la Dynastie Song selon l'article de Stephen Holden « Mired in an Abyss of Despair in Taipei », dans *The New York Times* [en ligne], mis en ligne le 11 septembre 2014, consultable sur : <<https://www.nytimes.com/2014/09/12/movies/stray-dogs-by-tsai-ming-liang-a-tale-of-alienation.html>>.

qu'une grue qui les dévora toutes, puis celle de la maison elle-même. « Est-ce que les fissures dans les murs sont là à cause des fantômes ? », demande la fillette. « Le mur est malade », répond la femme, « une maison est comme une personne, elle devient malade, elle vieillit. Les fissures sont comme ses rides [...] chaque maison a son histoire. » Le cinéma de Tsai Ming-liang propose bien de ré-associer les êtres avec le récit du lieu, de réaffecter un espace comme ceux qui le fréquentent.

Face aux espaces vitrés, symptôme esthétique de « l'hyper-réalité », phénomène inhérent à la suractivité consumériste qui neutralise l'individuation des hommes et des femmes, la demeure des *Chiens errants* fait *figure* de contradiction. Dans les marques même du passage du temps, le potentiel de l'Histoire et de la mémoire. Ces traces ne peuvent-elles pas *distordre* l'avènement d'une stricte *sidération* qui effacerait les capacités imaginatives des êtres ? Il en va de ce logement brûlé comme de la fresque longuement observée, « relique mystérieusement rescapée de l'effondrement ambiant¹ ».

Le cinéma n'est-il pas lui-même l'une de ces maisons² ? Le film de Tsai Ming-liang *Goodbye Dragon inn* (Bu San, 2003) ne tente pas de dire autre chose.

4. Du cinéma comme refuge contre la liquidité du monde

Goodbye, Dragon Inn est un hommage rendu au cinéma : rendu à la fois à son lieu, à son imaginaire, à son principe ou à son utopie, comme pourrait le dire Alexander Kluge³. Dans les dédales d'un espace de projection voué à l'abandon, alors que dans une salle presque vide est montré *Dragon Inn* (*Long men ke zhen*, 1967) de King Hu, devant certains acteurs du film, Chun Shih (Fig. 7a) et son « professeur » Tien Miao, les personnages observent le film (Fig. 7b) – parfois par des interstices – se suivent, s'approchent, tentent d'entrer en contact. « Ce cinéma est hanté », prononcera le projectionniste suivi à la fois par un visiteur japonais, venu un peu par hasard, et par la guichetière, animée par le désir d'une rencontre, sans

¹ Nathalie Bittinger, « L'Ode mélancolique de Tsai Ming-liang », *op. cit.*, p. 29.

² Serge Daney, *La Maison-cinéma et le monde*, recueil de ses articles publiés en quatre volumes chez P.O.L, Paris, 2001 à 2015.

³ Alexandre Kluge, *L'Utopie des sentiments : Essais et histoires de cinéma*, P.U.L, Lyon, 2014.

cesse ajournée par l'absence du personnage, une fois de plus joué par Lee Kang-Sheng.



Fig. 7a, 7b, 7c. Tsai Ming-liang, *Goodbye, Dragon Inn*, 2003.

Tout porte à croire que le lieu du film est condamné à la clôture : il y a évidemment un sentiment mélancolique lié à la promesse d'une perte qui émane de *Goodbye, Dragon Inn*, en particulier dans ses derniers plans qui, sous une pluie toujours battante (Fig. 7c) dans les œuvres de Tsai Ming-liang, montrent les portes du cinéma qui se ferment. En 1989, dans *All the corners of the world*, Tsai Ming-liang pouvait déjà mettre en scène des jeux de désir au cœur même des salles de cinéma. On s'y embrassait, sans trop de considération pour le mystérieux film projeté intitulé *The Lady and the Gardener*, devant le regard impertinent d'une bande d'enfants. Mais en ce temps les salles étaient si pleines que l'on pouvait en tirer quelques bénéfices

au marché noir. En 2003, devant l'œuvre de King Hu, les individus présents sont éparpillés sur quelques sièges, égarés parmi une multitude d'autres vides.

Jouant leurs propres rôles, Chun Shih vient justement de dire à Tien Miao : « Plus personne ne vient voir les films, et plus personne ne se souvient de nous. » Le visage du premier, dont les yeux humides révèlent la peine lorsqu'il se plonge dans le film de King hu, ne peut que rappeler celui de Cheng Shang-chyi à la fin des *Chiens errants*. Le jeu d'écho qui s'élabore entre les deux plans gagne encore lorsque l'on sait que l'actrice interprète la guichetière dans *Goodbye Dragon Inn* et s'adonne à quelques regards intrigués : comme un champ-contre-champ traversant les espaces filmiques (Fig. 7a et 7b).

Le projet même de l'œuvre du cinéaste taïwanais pourrait pourtant contredire ces propos : ce qui permet encore la danse égarée de ces spectres, c'est bien l'enregistrement poétique et la force d'une œuvre réalisée qui aura redéployé les traces et les souvenirs d'une œuvre aimée. À la manière des protagonistes et de leur intrigante curiosité, il y a peut-être encore des jeux de pistes à mener, qui résistent à une inéluctable désaffection. Face à l'angoisse d'une disparition radicale (dans ce cas la fermeture d'un cinéma par manque de fréquentation), il reste la fiction que déploie *Goodbye Dragon Inn*, composée des pas inquiets d'individus se perdant dans les entrelacs d'un lieu en retrait du monde. Et par ce biais, se produit la construction d'une mémoire de cet espace¹.

Il serait d'ailleurs quelque peu fallacieux de ne voir dans le film qu'un « Adieu ». Le titre original est à ce propos plus nuancé, comme le remarque Tsai Ming-liang lui-même : *Bu San* est employé pour désigner « les choses qui s'unissent afin de ne pas être séparées (*coming together not to be parted*) » dit-il, affirmant par la même occasion qu'un « au revoir » peut annoncer une retrouvaille à venir autant qu'une séparation définitive². *Goodbye Dragon Inn*

¹ L'analyse donnée par Corrado Neri à propos du film va dans ce sens : « L'importance du souvenir doit être recherchée dans l'Histoire, dans la patience, dans l'attention ; il y a une culture populaire que nous perdons et oublions progressivement (ici les classiques du cinéma de cape et d'épée). Tsai semble suggérer qu'il faut conserver religieusement cet héritage : les films, donc, mais aussi la pratique de la fréquentation du cinéma, la lecture des périodiques spécialisés, la diffusion d'images et de chansons dérivées, en somme tout l'univers qu'un film engendre et pérennise » dans *Rétro Taiwan. Le temps retrouvé dans le cinéma sinophone contemporain*, L'Asiathèque, Paris, 2016, p. 300.

² Propos recueillis par Jeff Reichert et Erik Syngle pour *Reverseshot.org*, traduction personnelle, publiés le 13 décembre 2004 sur : <<http://www.reverseshot.org/interviews/entry/331/tsai-ming-liang>>.

est donc aussi la chance d'une nouvelle présence pour les revenants¹. Le retour dont il est question est celui de l'élégance combative du *wu xia pan*, ce genre lié aux films de sabre chinois lui-même hanté de littérature chevaleresque, que cristallise *Dragon Inn* de King-Hu.

Distribué à Taiwan en 1967 après rupture avec le studio *Shaw Brothers*, il ouvre aux lendemains de la carrière hong-kongaise du réalisateur. Nous aurions également tort d'envisager une trop grande distinction entre le caractère épique de l'œuvre de King-Hu – ses chorégraphies martiales sophistiquées et ses amples paysages naturels au sein desquels se jouent le récit d'une rébellion d'individus exilés face à la tyrannie des puissants – et celui profondément urbain et désaffecté du cinéma de Tsai Ming-liang. En effet, tous deux travaillent sur des lieux-refuges contre la violence extérieure : « Les deux films sont très intimement liés. Dans ses œuvres, King-Hu accorde beaucoup d'attention aux espaces publics. Il y a ainsi dans *Dragon Inn* une considération particulière des auberges et des temples et, bien sûr, le cinéma est un espace public, donc les deux films se répondent l'un à l'autre² ».

Dans sa visite attentive des « paysages » esthétiques du cinéma contemporain, Anthony Fiant ne manque pas de réfléchir à l'œuvre de Tsai Ming-liang. *Goodbye Dragon Inn*, à l'instar de *Fantasma* (2006) de Lisandro Alonso, qui s'emploie lui aussi à structurer son film autour d'un cinéma vide (comme un ultime effet de larsen, ce sont les acteurs de ses propres réalisations *La libertad* (2001) et *Los Muertos* (2004) qui viennent voir une projection de ce dernier), sont emblématiques d'une pratique des espaces clos : « Car c'est bien le cloisonnement dans des espaces réduits qui sert de refuge à des personnages peu enclins à la vie sociale. Ils y établissent alors leurs propres règles, au point d'en faire de véritables microcosmes les inscrivant d'autant plus à la lisière de toute socialisation³. »

Du fait de l'imposante pluie qui paraît s'abattre au dehors, nous pourrions aisément réemployer le terme d'« abri » pour caractériser l'espace filmique de *Goodbye Dragon Inn*. Cependant, avec Fiant, nous lui préférons

¹ Il nous faut prendre cette idée très sérieusement : « Je suis vraiment superstitieux et je crois aux fantômes, c'est pourquoi on parle d'eux et de très vieilles choses dans le film » revendique-t-il dans *ibid.*

² Jusqu'à « s'encourager », à l'instar de la scène dans *Goodbye Dragon Inn* où le personnage de Chen Shiang-chyi et la combattante de l'œuvre de King-Hu s'échange un regard : il s'agit pour Tsai Ming-liang de « montrer que les films peuvent servir comme une force d'encouragement mutuel ». Voir *ibid.*

³ Antony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, op. cit., 2014, p. 43.

celui de « refuge » qui correspond à une temporalité plus solide encore et ajoute une gravité à la menace dont celui-ci tente de préserver les êtres.

Dans l'œuvre de Tsai Ming-liang, c'est la possibilité de voir disparaître le cinéma, non seulement en tant que lieu mais en tant que médium, qui plonge les individus dans leurs tourments. Lorsque le réalisateur s'exprime à l'égard de l'art des images en mouvement, ses propos sont aussi bien imprégnés des difficultés de créer que du désir de dépasser celles-ci. Il constate qu'« avec l'avancée de la mondialisation, Hollywood a pris le contrôle du cinéma mondial, par la technologie », et que cela « laisse peu de place à l'art, à la création », d'autant plus que, « depuis que la Chine a ouvert son marché, la pression est encore plus forte¹ ». Mais il ajoute ailleurs que « le phénomène est mondial : il y a de moins en moins de films de création, et la tentation est grande de baisser les bras », avant d'affirmer dans un verbe fougueux qu'« il serait peut-être temps de lancer un mouvement révolutionnaire cinématographique international² ». Sont ici affirmés la complexité de produire des films qui s'émanciperaient de la logique du spectacle, et un vif désir de soulèvement qui nourrissent la mélancolie comme l'incandescence de Tsai Ming-liang.

À cet égard, *Goodbye Dragon Inn* pourrait être vu comme une esquisse des théories de la « fin du cinéma » qui ont paradoxalement regagné en vitalité à l'occasion du passage au numérique. André Gaudreault et Philippe Marion ont ainsi pu diagnostiquer le déclin à l'ère du numérique de « l'hégémonie » que le médium représentait, et c'est peut-être ce qui explique déjà le vide de la salle chez Tsai Ming-liang³. C'est devant la polyphonie et la multitude des formes que peuvent prendre les images en mouvement que le cinéma se retrouverait face à ces crises qui, comme Gaudreault et Marion permettent de le penser dans leur ouvrage, *n'en finissent pas*. Dès lors, le cinéma en lui-même ne deviendrait-il pas un espace *désaffecté* ? Lorsque Jacques Aumont se demande ce qu'il peut subsister de lui, il admet que malgré tout « le cinéma est loin d'avoir disparu dans sa forme la plus habituelle, et, parmi les nouvelles manières d'apparaître de l'image mouvante,

¹ Propos recueillis par Thomas Sotinel, *op. cit.*

² Jacques Mandelbaum, « En Malaisie, mon film s'expose à huit chefs d'accusation », *Le Monde.fr*, 5 juin 2007, <http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/06/05/tsai-ming-liang-en-malaisie-mon-film-s-expose-a-huit-chefs-d-accusation_919138_3476.html>

³ André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ? : Un média en crise à l'ère du numérique*, Armand Colin, Paris, 2013.

il continue de se distinguer comme porteur d'une combinaison de certaines dont il a l'exclusivité¹. »

De fait, les personnages de *Goodbye Dragon Inn* n'ont pas cessé de se « poursuivre », de s'observer, de se désirer, de se rencontrer dans ce lieu destiné à être désaffecté. Des visages s'illuminent encore (Fig. 7b), dont possiblement les nôtres ; l'attrait qui trouble le personnage de Cheng Shang-chyi témoigne d'une résistance de ses émotions. Il reste ainsi quelques puissances d'« attraction » du cinéma, dans toutes les déclinaisons que peut comprendre le terme, « «cinéma des attractions», “l'attraction au cinéma”, “l'attraction du cinéma”, “les attractions au cinéma”, oscillant entre le singulier et le pluriel, entre l'Idée et les pratiques². » De plus, dans la continuité de notre hypothèse, nous nous évertuerons à affirmer que c'est au sein de ce que l'on délaisse que nous serions susceptibles de dénicher des motifs d'espérance.

L'imaginaire du refuge que nous estimons déceler chez Tsai Ming-liang, dans *Les Chiens errants* comme dans *Goodbye Dragon Inn*, ne nous semble pas seulement être celui du cinéma pour lui-même, en faveur de sa propre mémoire cinéophile. Il s'agirait de maintenir des sphères alternatives face aux inquiétudes de la « modernité liquide ». La notion de Zygmunt Bauman s'inscrit dans le paysage critique du *monde morcelé*, et tente de décrire les affres de « l'hyperconsommation » à l'époque de ce que, lui, nomme *La Vie en miettes*³. Dans cette « vie liquide », « les réalisations individuelles ne peuvent se figer en biens durables », car « rien ne doit rester immobile⁴ ». Elle est « une vie de consommation. Elle traite le monde et tous ses fragments animés et inanimés comme autant d'objets de consommation : c'est-à-dire des objets qui perdent leur utilité (et donc leur éclat, leur charme, leur pouvoir de séduction et leur valeur) pendant qu'on les utilise⁵. Chez Bauman, l'expérience du « fragmentaire » se double de celle de la « liquidité », qui désigne à la fois la difficulté d'entamer une « construction », qu'elle soit sociale ou affective, au sein des temps contemporains comme la propension de ceux-ci à la vitesse de

¹ Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Vrin, Paris, 2012, p.12.

² Viva Paci, *L'Attraction au cinéma*, Thèse de doctorat en Littérature comparée, option Littérature et cinéma, Université de Montréal, mai 2007, p. 9.

³ Zygmunt Bauman, *La Vie en miettes, Expérience postmoderne et moralité*, Editions Librairie Arthème Fayard/Pluriel, Paris, 2014.

⁴ Zygmunt Bauman, *La Vie liquide, op. cit.*, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

l'obsolescence. Le cinéma de Tsai Ming-liang mêle justement les deux polarités esthétiques que constituent celle du « fragment » et celle du « liquide¹ ».

C'est à Kuala Lumpur, en Malaisie, pays d'origine du cinéaste, qu'est cette fois emmené Lee Kang-Sheng, dans *I Don't Want to Sleep Alone*² (*Hei Yan Quan*, 2006), jouant le rôle à la fois d'un homme sans foyer et d'un homme paralysé, tous deux mutiques tout au long du film, mais loin d'être dénués d'*attraction* et d'*affection*. Ainsi, après s'être fait battre dans la rue pour une sombre histoire de divination, « l'homme sans foyer » est recueilli par un habitant local qui se révélera désespérément amoureux de lui, tandis que le personnage joué par l'acteur tente plutôt de s'approcher d'une jeune femme, également aide-soignante de « l'homme paralysé », dont le contact physique s'avèrera des plus complexes dans un monde où l'air devient concrètement suffocant. Tous trois sont réunis dans un plan final se déroulant dans un bâtiment « désaffecté » et rempli d'eau (Fig. 8c).

Avant cela, les individus auront bien tenté de se suivre et d'éprouver des expériences communes dans ce même lieu à la fois morcelé et liquide. Ainsi, une étonnante partie de pêche dans le bassin de la bâtisse abandonnée, dont le reflet divise le cadre et donne l'impression d'une abyssale profondeur, noue la présence des deux hommes (Fig. 8a). À un autre moment encore une femme s'y perdra (Fig. 8b), après s'être lancée à la poursuite du couple formé du personnage de Lee Kang-Sheng et de celui de Chen Shiang-Chyi.

¹ Pluie, inondation ou simple verre d'eau, les variations autour des éléments aqueux sont nombreuses dans l'œuvre de Tsai Ming-liang. Pour les décrire, c'est peut-être à Jean-Pierre Rehm que l'on doit la plus belle formule : « Nul symbolisme, nulle métaphorisation de l'élément aqueux, ou alors absolus : arabesque baroque infiniment dégradée, l'eau désigne ce fluide inappropriable et capricieux de la dérive » dans « Chantiers sous la pluie », dans *Tsai Ming-liang*, Dis Voir, Paris, 1999, p. 30

² Si le titre occidental sonne comme une injonction au refus de sommeiller seul, assez propice au regard de l'ensemble du film, il est à noter que le titre original renvoie à un épisode de la vie politique de la Malaisie. Comme nous l'indique Cyril Neyrat : « *Hei Yan Quan* signifie "yeux cerclés de noir", soit les "yeux cernés" ou "les yeux au beurre noir". L'expression désigne l'état dans lequel Rawang découvre Hsiao Kang [en référence à une scène du film, n.d.a], mais fait aussi allusion à un scandale politique malais. En 1999, le vice-premier ministre Anwar avait été condamné et emprisonné, notamment pour sodomie. Pendant son procès, un matelas avait été présenté comme pièce à conviction, et l'accusé était apparu les yeux pochés, conséquence des violences policières. », dans « Pays natal, matière plastique », dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 623, mai 2007, p. 40-42. L'événement aura marqué pleinement l'imaginaire du film via l'oppression vécu par le protagoniste et l'érotisme homosexuel qui s'en dégage, faite d'une extrême attention et d'une proximité sensuelle des corps.



Fig. 8a, 8b, 8c. Tsai Ming-liang, *I don't want to sleep alone* (2006).

C'est accompagné d'un morceau composé par Charlie Chaplin, intitulé *Eternally* pour le film *Limelight* (1952), interprété ici par *Tan Soo Suan* et le *Dama Orchestra* de Malaisie, chantant un chaleureux désir d'amour, que Tsai Ming-liang propose le lent flottement conclusif du trio enlacé sur un matelas dérivant dans l'intriguant bassin. La référence n'est pas seulement le signe d'une mémoire cinéphile, à l'instar du principe qui guide *Goodbye Dragon Inn*. Elle nous permet d'ouvrir notre réflexion à la notion d'« amour », dans ce qu'elle a justement de possiblement persistant. Zygmunt Bauman développe cette idée dans un autre essai. Si, selon les termes du penseur, « la vie durant l'amour frôle la défaite », s'il est « une hypothèse prise sur un futur incertain et impénétrable », s'il s'agit du « souhait de prendre soin, de préserver l'objet

de ces soins¹ » alors « l'amour » semble bien être contradictoire avec la logique de circulation permanente du flux des marchandises et son principe de rentabilité immédiate.

Lorsque Bernard Stiegler évoque l'état critique que connaissent les temps contemporains vis-à-vis de la croyance des êtres et de leur monde, il emploie lui aussi le verbe « aimer » :

Notre époque ne s'aime pas. Et un monde qui ne s'aime pas est un monde qui ne croit pas au monde : on ne peut croire qu'en ce que l'on aime. C'est ce qui rend l'atmosphère de ce monde si lourde, étouffante et angoissante. Le monde de l'hypermarché, qui est la réalité effective de l'époque hyperindustrielle, est, en tant que machines à calculer des caisses à code-barre où aimer doit devenir synonyme d'acheter, un monde où l'on n'aime pas².

Nous retrouvons là la critique de Cornelius Castoriadis d'une époque où la société ne se veut pas d'elle-même, et ne se forge pas une représentation pour laquelle elle veut lutter. La logique de l'éphémère et de l'obsolescence inhérente à l'hyperconsommation et à ce monde liquide désengage. Elle retire l'affection d'un être, éprouvée à l'égard d'une tâche effectuée pour le commun, comme elle se défait des choses dont elle délégitime l'utilité. Cependant, le monde a beau n'avoir de cesse de tomber en déliquescence, les désirs de s'approcher restent comme insatiables et peuvent ouvrir des brèches au sein d'une réalité désaffectée.

Les œuvres de Tsai Ming-liang que nous avons explorées saisissent esthétiquement les inquiétudes liées à la « désaffection » et à « la vie liquide ». Mais elles nous permettent également de constater un imaginaire cinématographique du refuge que ces espaces en friche sont capables de susciter. Dans les bâtiments abandonnés des *Chiens errants*, de *Goodbye Dragon Inn* ou d'*I don't want to sleep alone*, les êtres tentent de construire des liens malgré les tensions rencontrées. Ainsi, le cinéma ne pourrait-il pas déployer l'imaginaire d'une « ré-affection » faite de l'attention portée aux fragments que l'on supposerait « inanimés » ? Répondre à cette interrogation implique d'abord de mener une réflexion sur les notions d'« images » et de « temporalités » dans le moment contemporain qui nous intéresse. C'est ce

¹ Zygmunt Bauman, *L'Amour liquide : De la fragilité des liens entre les hommes*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, p. 18-20.

² Bernard Stiegler, *Mécréance et Discrédit, 2. Les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*, Galilée, Paris, 2006, p. 120.

qui constituera le dernier point des « paysages critiques » ici traversés ; c'est par le cinéma de Jia Zhang-ke que nous y serons menés.

Chapitre III

Déchirer les temps contemporains

1. Le devenir-image du monde : à propos de *The World (Shijie, 2004)* de Jia Zhang-ke

Le déplacement de notre regard depuis les images de Tsai Ming-liang à celles de Jia Zhang-ke est chose naturelle. *D'abord*, parce que les Histoires sociales et politiques de l'île de Taïwan et de Chine continentale sont entrelacées. D'une façon tout à fait conflictuelle : la fin de la guerre civile qui oppose le Parti communiste au Kuomintang mène en 1950 à la proclamation de deux Républiques chinoises, celle de Tchang Kaï-Chek par-delà la mer et celle dite « populaire » de Mao sur le continent.

Ensuite, parce qu'après l'affaissement des structures étatiques autoritaires des deux pays, un processus de libéralisation permet l'avènement de « nouveaux cinémas » au sein de ces territoires. Après la mort de Mao en 1976 et l'accession au pouvoir de Deng Xiaoping en 1978, l'Institut du cinéma de Pékin ouvre à nouveau en 1979. Les premiers diplômés en sortent en 1982 et forment la « cinquième génération » dont Chen Kaige, Zhang Yimou et Tian Zhuangzhuang sont les plus fameux ambassadeurs. Mais ni Tsai Ming-liang, ni Jia Zhang-ke n'ont œuvré sous le mode de la stricte satisfaction ou de l'euphorie naïve. Les ouvertures, bien réelles, de leurs sociétés respectives n'ont rien d'un aboutissement définitif et de profondes inégalités subsistent. Leurs images sont ainsi chargées d'*indépendance*, d'un point de vue esthétique comme économique. Les premières œuvres de Jia Zhang-ke se conçoivent hors des réglementations d'État qui contrôlent la production et la

distribution des films. Elles témoignent d'une vive inquiétude quant aux bouleversements urbains et sociaux¹.

Enfin, Jia Zhang-ke et Tsai Ming-liang revendiquent eux-mêmes leur connivence, comme en témoigne un échange initialement paru dans *Eslite reader* :

Tsai Ming-liang : On ne peut pas dire que nos concepts, l'attitude avec laquelle nous faisons nos films, soient vraiment différents. Nous suivons des voies proches, dont l'orientation n'est pas commerciale. Notre idée du cinéma n'a pas grand-chose à voir avec celle des courants qui dominent le marché. Vos œuvres ont un parfum qui me rappelle les films de Wang Bing, dont j'ai pu voir *À l'ouest des rails* au Festival du film de Marseille. Les jeunes réalisateurs chinois de votre génération affrontent tous le problème d'une Chine en pleine mutation. Avec les changements politiques et économiques, les gens ne sont motivés que par l'argent. Ils n'ont plus d'idéaux, de rêves... Cependant quelques réalisateurs dont vous faites partie ont décelé la contradiction. Pour moi, votre génération est prise en étau par la génération précédente, celle de Zhang Yimou et autres. Je pense que nos situations respectives sont assez similaires. Moi-même, je me situe entre Hou hsiao-hsien et une toute nouvelle génération. D'ailleurs je suis arrivé de l'extérieur... Nous sommes une génération intercalaire. Nous avons un certain idéal, et nous sommes obligés de faire face à une réalité surdimensionnée.

Jia Zhang-ke : J'ai moi aussi l'impression d'être pris dans un étau. Notre travail, nos idéaux, nos convictions sont radicalement différents des valeurs de la société de consommation. J'ai été capable de faire des films à partir de 1997, année qui a coïncidé avec un rapide développement économique et une expansion de la consommation en Chine. Le cinéma que j'aime et auquel je crois est en opposition totale avec la société. Sans même y avoir songé, je suis devenu un rebelle, en révolte contre la culture commerciale, contre la société de consommation².

Les deux cinéastes affirment de profondes analogies quant à leurs positions respectives. Elles tiennent à la fois à un contexte générationnel lié à l'Histoire du cinéma et à une réflexion sociale portée *face* à leur temps, contre la *sur*-dimension de leur époque : celle du déploiement de la logique de l'*hyper*-consommation. Les propos de Tsai Ming-liang et de Jia Zhang-ke attestent des faits relevés par Bernard Stiegler ou Jean Baudrillard. En eux se dévoile un profond désir de contradiction qu'il est possible de saisir au cœur

¹ « “Une question m'obsédait, raconte Jia Zhang-ke. Comment parler de sa propre expérience ? Comment est-il possible que la Chine change à ce point sans que personne ne le montre ?” Avec *Xiao wu, artisan pickpocket* [Xiao Wu, 1997], le cinéaste exprime son désarroi face aux transformations, ainsi que son empathie pour les gens les moins aptes à trouver une place dans cette société moderne » écrit Luisa Prudentino dans *Le regard des ombres*, Bleu de Chine, Paris, 2003, p. 125.

² « C'est une fiction doublée d'un documentaire. Échange avec Tsai Ming-liang » dans Jia Zhang-ke, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois, 1996-2011*, traduit par François Dubois et Ping Zhou, Capricci, Bordeaux, 2012, p. 209.

des films. Tel est le cas de *The World*, où les problématiques de notre contemporanéité travaillent la matière des images.

« Faites le tour du monde sans quitter Pékin » : telle est la maxime du *Beijing World Park* au sein duquel Jia Zhang-Ke, cinéaste phare de la Chine contemporaine, construit sa fiction, énoncée par l'une de ces voix pré-enregistrées qui guident les visiteurs de passage parmi les répliques des monuments qui ornent la planète. De la Statue de la Liberté au Taj Mahal, de la Tour Eiffel à la Sagrada Familia, tous les chefs-d'œuvre architecturaux à hautes capacités touristiques sont reproduits à l'intérieur de cet espace qui draine 1,5 millions de visiteurs annuels depuis 1993, et qui s'étend sur 46,7 hectares¹.

L'adage célèbre un hypothétique et vénéré progrès qui rapproche l'ailleurs de chacun, raccourcit les distances au point de centraliser les lieux en un unique et même endroit : au sein des temps contemporains, l'espace et le temps semblent atteindre le stade ultime de la compression. Le lieu dont Jia Zhang-ke propose une forme d'étude filmique est indiciel de l'état d'un monde qui perd de sa réalité et se fait remplacer peu à peu par les images de lui-même. À l'intérieur de celui-ci les êtres continuent de s'y débattre, cherchant malgré tout à prouver leur existence envers et contre toute répétition d'un même référent uniformisé. À la manière des individus désaffectés de Tsai Ming-liang, les personnages de Jia Zhang-ke s'évertuent à construire des espaces fictionnels au sein de ce parc constitué de simulacres miniaturisés, qui leurs sont singuliers et qui passent par des expériences de l'altérité, amoureuses ou amicales.

Le constat radical de Jean Baudrillard quant à la disparition de la possibilité de notre rapport au réel est ici redéployé ; ce « réel produit à partir de cellules miniaturisées, de matrices et de mémoires, de modèles de commandement » et qui « peut être reproduit un nombre indéfini de fois à partir de là² ». Tel est bien ce que le parc de Pékin semble cristalliser : à l'intérieur de ces quelques 46 hectares, la carte de la fable de Borges³ a pris

¹ <<http://www.china.org.cn/english/travel/126712.htm>>.

² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 11.

³ Il est intéressant de noter que Jia Zhang-ke a lui aussi été influencé par la lecture de l'écrivain argentin : « Dans une certaine mesure, mes goûts artistiques me viennent peut-être de la lecture des romans de Jorge Luis Borges. Comme j'ai bien sûr lu des traductions chinoises, il ne m'est pas possible d'apprécier les textes originaux. J'ai trouvé dans ces traductions une suite d'images textuelles concrètes, dépouillés de tout ornement. Avec

toute la place, et sans doute ne restent-ils plus que quelques vestiges de réalité éparpillées.

Les personnages l'annoncent radicalement « Je vais en Inde » ; « Voici l'Amérique » comme la voix mécanique du parc : « Nous espérons que ce magnifique diaporama contribuera à votre connaissance du monde. » L'important n'est plus de savoir si l'on croit ou non à la vérité de ce que l'on voit, puisque l'illusion est facilement identifiable (« Regarde la tour Eiffel, elle fait le tiers de la vraie », dit l'un des personnages), mais c'est l'impossibilité d'atteindre le réel, de le détacher de sa simulation et de parvenir à s'y confronter, qui finit par opérer : « On s'y croirait ! Liangzi, tu es déjà allé en France, tu as vu la vraie ? » questionne l'un des protagonistes à qui l'on répondra par la négative.

L'altérité du monde ne s'exerce qu'avec des images simulées de celui-ci. Cette impossibilité de *faire face* à la réalité des paysages est au cœur des inquiétudes de Thierry Paquot qui évoque la « tyrannie douce de l'air conditionné » lorsqu'il affirme l'avènement du régime touristique d'exploration des lieux contre celui du voyageur :

Le passage du “voyageur” au “touriste” se mesure à l’effacement progressif de l’accueil, cette hospitalité nécessairement gratuite et sans réciprocité affichée, du moins dans l’immédiat, et à la généralisation des structures hôtelières de plus en plus séparés de la société sur laquelle elles viennent se brancher¹.

Ainsi disparaissent les puissances de recevoir ce qui nous est étranger comme l'aléatoire qui ouvre la singularité sensible d'une rencontre avec le lieu, car « la beauté poignante d'un panorama dépend non seulement des couleurs du ciel, du vent léger qui nous enivre, de la personne aimée qui vous accompagne, mais aussi de votre présence-au-monde-et-à-autrui, de votre potentialité à *habiter* ». Cette capacité à « habiter » ce qui est autre est ce qui pourrait nous lier au « réel » et nous permettre de le façonner. C'est aussi ce qui pourrait être mis en défaut à l'ère des « désastres urbains » :

Le destin de l'*homo urbanus* se réduit-il à celui de simple consommateur, qui de plus ne sait ni par qui, ni comment est fabriqué ce qu'il consomme ? Cette distanciation avec la matérialité de

cette écriture sobre, cet effacement, Borges a élaboré un monde imaginaire qui laisse stupéfait. C'est ce que j'aimerais atteindre lorsque que je tourne un film. » Propos de Jia Zhang-ke dans *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, Capricci, Bordeaux, 2012, p. 63-64.

¹ Thierry Paquot, « Tourisme contre voyage. La tyrannie douce de l'air conditionné », dans *Le Monde diplomatique*, n° 568, juillet 2001, p. 24.

l'ordinaire urbain et du quotidien contribue à déposséder l'habitant à la fois de la réalité et de son imaginaire. Il est égaré. Le monde est irréel, plus exactement, *dé-réalisé*¹.

Le champ lexical de la dépossession, du retrait, de la désaffection, hante une fois de plus les mots rencontrés. Les individus de *The World*, à qui la pratique réelle du lieu qu'ils voient représenté est soustraite, n'éprouvent guère la matérialité des espaces et, en tant qu'employés du parc, ne sont plus que des médiateurs de consommation. Si à cet instant le film de Jia Zhang-ke permet de saisir les inquiétudes d'un temps, nous ajoutons d'emblée que le cinéma possède également le potentiel de transmettre des façons d'*habiter le monde*². Les œuvres du cinéaste chinois contemporain en seront un bon exemple.

C'est lorsque l'être tend à devenir lui-même une image que, sans doute, l'aboutissement du devenir « simulacre » a lieu. C'est ce qui semble se jouer lorsque, dans *The World*, des figurants recopient ce geste ludique qui consiste à se faire photographier avec la fausse tour de Pise (Fig. 9a) : symptôme de l'effacement de la singularité de leur imaginaire, remplacé par une attitude exercée avec similitude, sacralisée dans un instant où ils deviennent eux-mêmes images. Dans un jeu de larsen et de doublement déjà évoqué à propos du corps du consommateur qui est également un corps consommé, les êtres deviennent une copie du code et un échantillon de celui-ci lorsque la photographie est enclenchée.

Dans son commentaire, qui tend vers la totalisation, sur l'état de notre monde et de ses représentations, Gérard Wacjman affirme que l'omniprésence des moyens techniques de reproduction conduit à la substitution du réel : « Cela peut se dire simplement : le problème de ces photographies n'est pas que des machines permettent de faire plus d'images et de meilleures images du monde, c'est que, par elles, le monde devient une image, un peu plus chaque jour³. » Un son métaphorise également ce devenir-image du monde que les habitants d'aujourd'hui sont capables d'expérimenter chaque jour et que le photogramme du film de Jia Zhang-ke cristallise à souhait : « *Clic-clac*, c'est le rêve que le réel est capturé ; mais *clic clac*, le réel est dissous. Mangé par le petit oiseau. C'est la magie de la photographie⁴. »

¹ Thierry Paquot, *Désastres urbains*, La Découverte, Paris, 2015, p. 64.

² En référence à Corinne Maury, *Habiter le monde, éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow now, Crisnée, 2011.

³ Gérard Wacjman, *L'Œil absolu*, Denoël, Paris, 2010, p. 59.

⁴ *Ibid.*



Fig. 9a, 9b, 9c. Jia Zhang-ke, *The World* (2004).

Il est aisé de constater à quel point Gérard Wacjman souscrit à la formule de Mc Luhan qui voit déjà dans le médium l'avènement du message. Tout en reconnaissant son aptitude à diagnostiquer les affres des temps contemporains, nous postulerons plutôt avec Bernard Stiegler que l'image est un *pharmakon*. C'est notamment au sujet des objets techniques contemporains que le philosophe emploie le terme :

Si les nouveaux médias offrent d'immenses possibilités de création d'intelligence collective, comme le savent bien ceux qui pratiquent régulièrement le réseau internet, ils engendrent aussi d'innombrables dangers nouveaux : ils constituent en cela ce que les Grecs anciens appelaient des *pharmaka*. Un *pharmakon* étant à la fois un remède et un poison, comme tout médicament, c'est-à-dire comme toute drogue, et comme les médias analogiques, les *pharmaka* numériques peuvent aussi bien être mis au service d'une politique de santé qu'être

exploités sans scrupules par de nouvelles formes vénales de tyrannies de l'audience¹.

De nos jours comme depuis l'origine de la pensée philosophique, il est possible de réfléchir *dialectiquement*. L'image aurait ainsi à la fois la capacité de faire disparaître le réel comme de faire apparaître ce qui en lui résiste à sa substitution. Elle pourrait être soumise à l'autorité de la rentabilité comme elle saurait convenir à d'autres manière d'en faire l'expérience. De cette façon, nous pouvons considérer que c'est plutôt un concept médiumnique qui se diluerait dans les objets techniques, et non les dispositifs eux-mêmes qui développeraient par « nature » un énoncé déjà donné. Cette dilution est celle que Stiegler nomme « la télécratie », qui correspond aux enjeux de la « dissociation du milieu » et de la « désaffection » évoque en amont. Le mot « télévision » devient alors la réalité d'une forme au lieu de n'être strictement cantonné qu'à celle de sa réalité technique. C'est *face* à quoi doit se penser aujourd'hui le cinéma.

« Nous vivons le temps de la démultiplication des écrans, de l'écran-monde dans lequel le cinéma n'est plus qu'un écran parmi d'autres² », comme l'admettent Gilles Lipovetsky et Jean Serroy. Face à la multiplication des surfaces de projection et de diffusion des images, l'art des images en mouvement n'est plus seulement lié au médium cinématographique. Pour autant, selon les deux auteurs, cela ne signifie pas une réduction de sa portée : « C'est lorsque le cinéma perd sa prééminence que son influence globale s'accroît, s'imposant comme cinématographisation du monde, *vision écranique du monde* faite de la combinaison du grand spectacle, des célébrités et du divertissement³. » Ce nouveau régime des images instituerait dès lors un nouveau rapport au cinéma et impliquerait de le réfléchir à l'aune de celui-ci : « Penser le cinéma d'aujourd'hui, c'est, de plus en plus, penser un monde social devenu tout à la fois écranique et hyperspectaculaire⁴. »

Si nous pouvons admettre la spectacularisation généralisée du monde, il convient malgré tout de spécifier ce qu'il faut entendre par « cinéma ». En suivant la ligne critique de la « pharmacologie », nous se saurions résumer ce

¹ Bernard Stiegler, « La "tyrannie de l'audience" n'est pas une fatalité », *Préface* à l'édition Champs de *Télécratie contre démocratie*, *op. cit.*, p. XII-XIII.

² Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Ecran global, du cinéma au smartphone*, Seuil, Paris, 2011, p. 29.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

médium à son caractère divertissant et aux étoiles médiatiques qui nourrissent son aura consumériste. Le « cinéma » dont parlent Lipovetsky et Serroy semble plutôt définir celui que décrivait Gilles Deleuze comme « quelconque » dans la préface du *Ciné-journal* de Serge Daney, par une prose épistolaire qui convient à la description de l'état contemporain de ce monde ici exploré :

C'est le stade où l'art n'embellit plus ni ne spiritualise la Nature, mais rivalise avec elle : c'est une perte de monde, c'est le monde lui-même qui s'est mis à faire « du » cinéma, un cinéma quelconque, et c'est ce qui constitue la télévision, quand le monde se met à faire du cinéma quelconque, et que, comme vous dites ici, « il n'arrive plus rien aux humains, c'est à l'image que tout arrive »¹.

Les événements ne sembleraient plus arriver qu'aux simulacres. Pour Deleuze, le nom de ce « cinéma quelconque » – celui qui définit sans nul doute la « misère symbolique » ou le « conformisme généralisé » – porte bien celui de « télévision », et c'est le monde qui en conséquence se perdrait. Lorsque Jia Zhang-ke soumet ses protagonistes à un « devenir-télévisuel », celui-ci travaille ce type d'inquiétudes (Fig. 9b). Après qu'une reproduction de l'Arc de triomphe remplit l'arrière-plan, le personnage interprété par Zhao Tao, compagne du cinéaste et actrice récurrente de son cinéma, survient de la pénombre jusqu'à un couloir éclairé par de luminescentes dorures et y rencontre son conjoint, joué par Chen Taisheng, La caméra tiendra le plan jusqu'à la fin de la scène ; les deux individus sont exposés de façon latérale, cadrés jusqu'aux genoux et semblent comme « posés » sur l'espace qui les encadre. Cette échelle de plan, fréquente chez Jia Zhang-ke, peut déjà rappeler l'esthétique de Giotto, dont la peinture influença grandement Pier Paolo Pasolini, dans sa manière de rendre sensible le paysage au sein duquel s'inscrivent les êtres. À l'écoute de l'échange, le rapport d'*affection* semble tendu. Afin de faire évoluer celui-ci positivement, l'homme propose alors de « faire un tour ». La caméra n'aura qu'à pivoter et légèrement avancer sur sa droite pour nous montrer l'espace de « simulacres et de simulation ». Les deux êtres s'assoient devant un fond bleu et se muent immédiatement en images parcourant des ersatz de monuments déjà imités dans le parc, sur un tapis volant ; on leur fournira un support sur lequel admirer le film de leur

¹ Gilles Deleuze, *Préface* à Serge Daney, *Ciné-journal*, Vol. 1/1981-1982, Cahiers du Cinéma, Paris, 1998, p. 20.

voyage artificiel. Le regard du spectateur est mis en abîme lorsque deux visiteurs passent innocemment devant le champ de la caméra filmant la fiction, alors que nous assistons justement au processus de transformation. Le dernier cadre de la séquence insiste bien sur le support télévisuel qui la diffuse.

Il y a, dans le cinéma de Jia Zhang-Ke, une régularité de la monstration de ce dispositif, si bien que de *Xiao Wu, artisan pickpocket* (*Xiǎo wǔ*, 1997) à *Au-delà des montagnes* (*shānhé gùrén*, 2015) une véritable analyse de l'évolution de son empreinte sociale peut se concevoir :

Il suffit de comparer la place de la télévision dans le quotidien des personnages de *Platform* et de *The World* pour mesurer l'évolution de La Chine moderne. Et cela se joue à nouveau sur une dialectique collectif-individuel(...) Dans les années 1980 on regarde la télévision en groupe, sans règles, quasiment clandestinement, de façon impromptue, avec une grande curiosité inhérente à la nouveauté. Au milieu des années 2000 la télévision a investi l'espace public et on ne la regarde plus, elle fait partie du décor, est présentée partout (gares, bus, rues...), on n'y fait plus guère attention¹.

La marche vers l'individualisme de la société chinoise contemporaine paraît se mesurer à l'aune de l'omniprésence des dispositifs qui se propagent au fur et à mesure des réalisations de Jia Zhang-ke. L'architecture du parc de *The World* facilite leur déploiement, et les voix mécaniques commentant l'activité du parc ou autres télévisions vantant son activité sont en effet constantes. L'outil du téléphone portable, vecteur privilégié des relations amoureuses entre les individus mais peut-être aussi de leur surveillance, entraîne ainsi l'irruption de séquences « animées » au sein même de la fiction, qui finissent d'admettre la présence constante des simulacres. La dissolution est, selon Baudrillard, absolue. Le médium se serait « spectralisé », la vie se serait mêlé à la télévision et la télévision à la vie telle une « solution chimique indiscernable² ».

Lorsque l'œuvre de Jia Zhang-ke s'ouvre à la monstration des nombreux spectacles qui agrémentent la vie du parc – Zhao Tao joue en effet l'une des danseuses qui s'adonnent à ces représentations –, c'est « l'image » de cette dilution qui semble nous être proposée. Alors que le personnage de l'actrice fétiche du cinéaste traverse de profonds troubles affectifs avec son propre

¹ Antony Fiant, *Le Cinéma de Jia Zhang-ke, No future (made) in China*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 77.

² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation, Op. Cit.*, p. 54.

compagnon, elle se trouve ornementée d'une robe de mariée dont la blancheur éclate à l'image (Fig. 9c). Sa silhouette est dupliquée par l'écran géant visible en arrière-plan qui reproduit instantanément les mouvements du spectacle. Cela est possiblement symptomatique de notre époque « hypermoderne » : « L'époque hypermoderne est contemporaine d'une véritable inflation écranique. Jamais l'homme n'a disposé d'autant d'écrans non seulement pour regarder le monde mais pour vivre sa propre vie¹. » Ce vocabulaire de la surabondance et de la saturation a déjà été présent dans notre étude, il est ici redéployé à l'aune de la multiplication du nombre de dispositifs audiovisuels. Cette potentielle saturation paraît être rendue sensible par la « brûlure » qui imprègne parfois l'image de cette danse en robe de mariée et son trop-plein de blancheur : reflet artificiel déformant la propre vie du personnage, lui-même projeté sur des surfaces écraniques gigantesques, l'événement est littéralement *surexposé*.

Le réel serait substitué par la saturation de ses représentations, en particulier à l'époque contemporaine et son extrême croissance de dispositifs techniques le permettant. Cependant nous voudrions dorénavant montrer comment les individus désaffectés s'arment parfois de vives réactions contre toute fatale disparition.

2. La revanche des fantômes : violence de la désaffectation

« L'Homme et sa liberté : des essences fantômes, des hologrammes, dont le Réel sera le parc de loisir². » Tel est l'état du monde contemporain et des êtres qui l'habitent selon Jean Baudrillard. La métaphore du « parc global » s'insère dans le discours du penseur comme il travaille la fiction de Jia Zhang-ke. Cette position se retrouve notamment chez l'auteur de *Simulacres et simulation* dans un article consacré à la figure de Walt Disney. Son entreprise irait en effet « plus loin que l'imaginaire » et en ce sens il serait le « grand précurseur » de l'intégration du réel à un « univers de synthèse » où « c'est la réalité elle-même qui vient se donner en spectacle, où le réel lui-

¹ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Écran global, Du cinéma au smartphone, op. cit.*, p. 281.

² Jean Baudrillard, *L'Echange impossible*, Galilée, Paris, 1999, p. 61.

même devient un parc d'attractions ¹ ». Évoquant le mythe de sa cryogénéisation, Baudrillard déclare que sa « colonisation » de la réalité n'a pas cessé, son « cannibalisme » se perpétue : « En attendant, du fond de son azote liquide, il continue d'annexer le monde imaginaire et réalité confondus dans l'univers spectral de la réalité virtuelle, dont nous sommes tous devenus les figurants². » Le devenir-image du monde est dès lors un devenir spectral.



Fig. 10a, 10b, 10c. Jia Zhang-ke, *The World* (2004).

« Après une journée ici, on se change en fantôme » : telle est la maxime du personnage de Zhao Tao qui vient conclure un autre épisode teinté d'une

¹ Jean Baudrillard, « Disney World Compagny », dans *Libération* [En ligne], mis en ligne le 4 mars 1996, consultable sur : <http://www.liberation.fr/tribune/1996/03/04/disneyworld-company_166772>.

² *Ibid.*

douleur rythmant sa romance. C'est une autre de ces voix mécaniques et préenregistrées qui livrent d'abord les informations du décor : « Bienvenue à bord de notre avion de ligne. Avant d'être acquis par notre parc, ils desservait les lignes internationales. Nous en avons conservé le décor d'origine. Les hôtesses sont des artistes de la compagnie "cinq continents". » Le son des machines ne quittera pas la séquence. Lorsque le discours de présentation, en version anglaise, aura fini d'être donné, c'est un étrange bourdonnement – étrange puisque l'avion est censé être éteint – qui accompagnera le dialogue des protagonistes filmés dans le cockpit.

Le plan fixe capte une nouvelle épreuve d'affection. « Je ne peux plus toucher ? » demande l'homme alors qu'il tentait d'inopérantes caresses. Jamais la relation ne semble possible sans que l'un des deux ne puisse s'extraire de son uniforme, comme une trace du rôle joué de son existence : dans la scène évoquée plus haut, Taisheng gardait son costume de travail, et cette fois c'est la jeune femme qui se retrouve déguisée en hôtesse. La constance de l'artificialité de leur rapport participe à la sensation de spectralité qui semble émaner d'eux.

Une séquence animée s'enchaîne à cette scène qui témoigne d'une forme d'impossibilité d'être avec l'autre. Dans celle-ci Tao, pour l'occasion déguisée en hôtesse, quitte le parc et s'envole à travers des espaces urbains. Nous pouvons voir une place où trône Mao et des enseignes du parti communiste, puis sa silhouette flotte au-dessus de bâtisses historiques, dont l'une est en passe d'être détruite, avant de terminer son parcours dans les cieux qui couvrent une zone industrielle aux abords de la ville, où l'on reconnaît de précaires maison de tôle et des réacteurs visiblement polluants. L'ultime lieu qui conclut le film de Jia Zhang-ke ressemble justement à celle-ci.

Un raccord nous fait passer de l'espace intime d'une chambre partagée par les deux protagonistes vers le sombre espace du plan-séquence final (Fig 10a). La musique concrète qui émane de quelque chose en train de brûler animait la pièce où siégeaient les individus dans un nouveau moment d'incommunicabilité. La flamme qui s'échappe du large complexe industriel visible en arrière-plan semble rimer avec le son du plan précédent et nous pourrions y établir une résonance avec la blancheur irradiant l'image du spectacle où Zhao Tao était accoutrée en mariée. Le bruit de brûlure se révélera sans doute être celui du gaz que la femme a ouvert pour organiser sa mort communément à celle de son compagnon. Dans le même plan, les deux

corps seront déposés sur le sol, enneigés et déjà enroulés d'un linceul (Fig. 10b). Les deux amants sont funèbrement réunis et nous entendons pourtant encore leur voix lorsque l'image s'éteint. « Est-ce qu'on est morts ? » demande l'homme, presque en susurrant. « Non. On est à peine au début » lui répondra-t-on avec douceur. Comme s'il fallait que les images se taisent pour que l'échange cesse d'être impossible¹.

L'acte brutal qui achève *The World* ressemble bien à une tentative radicale de s'extraire d'une destinée « d'hologrammes » ou « d'essence spectrale ». Il pourrait s'agir de faire face à la perte « d'individuation » qui empêche l'affection singulière, comme celle que l'on porte sur l'autre. « La violence et l'insécurité dans lesquelles nous vivons – aussi exploitées qu'elles puissent être fantasmatiquement, voire manipulées de manière délibérée – relèvent avant tout d'un processus de perte d'individuation² », assure Bernard Stiegler. Échouant à faire vivre pleinement notre singularité, les cauchemars fantasmagoriques d'exclusion de l'altérité, de l'inconnu, du dissensus sont aptes à prendre le dessus dans notre expérience du monde. La résignation de l'être au rôle de consommateur fait une fois de plus partie intégrante de la critique :

Cette exploitation industrielle pose des problèmes aux limites du possible de ses ressources. Nous sommes, aujourd'hui, en tant que nous sommes des *je*, essentiellement visés comme des consommateurs. Or, un consommateur n'a pas le droit de dire *je* : un consommateur n'est plus ni un *je* ni un *nous*, car il est réduit au *on* : il est dépersonnalisé, désincarné, et ce, par principe et par structure³.

Cette désaffection, cette désincarnation du *Je* – car il s'agit d'une tendance à l'annulation de l'amour propre⁴ – bloquent la possibilité d'une création du « nous », d'une construction du « commun ». Il s'agit toujours, dans le discours critique des penseurs ici convoqués, d'une certaine organisation politique de la société qui ne cesse de fonctionner selon la logique consumériste. Ce retrait du rôle institutionnel du citoyen est une « dépersonnalisation », une sensation de disparition, d'effacement, de

¹ En référence à l'ouvrage de Jean Baudrillard, *L'Échange impossible*, op. cit.

² Bernard Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer : du 11 septembre au 21 avril*, Galilée, Paris, 2003, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*

« spectralisation ». Cela entrainerait, selon Stiegler, des actes d'une profonde violence, tel que le 11 septembre en Amérique ou le 21 avril en France¹.

En introduction de son ouvrage, c'est l'exemple de Richard Durn qui cristallise la violence des êtres désaffectés. Le 26 mars 2002 l'homme a abattu huit membres du conseil municipal de la ville de Nanterre, avant de se suicider deux jours plus tard. Il affirmera dans son journal intime, publié par *Le Monde* du 10 avril 2002, le besoin de « faire du mal pour, au moins une fois dans [sa] vie, avoir le sentiment d'exister² ». Cette étude proposée par Stiegler à partir d'un fait divers évoque une autre œuvre de Jia Zhang-ke, *A Touch of Sin (Tian zhu ding, 2013)*, dont la forme globale, fragmentaire, tisse déjà un lien avec l'idée du morcellement du monde.

Le film est en effet divisé en quatre épisodes inspirés par des événements s'inscrivant dans le paysage médiatique de la Chine contemporaine qui, sans lien narratif immédiat, ne cessent de rimer entre eux, ne serait-ce que du point de vue de la circulation des motifs et des enjeux de leurs thématiques. Il convient de citer ici les propos du cinéaste qui mettent en lumière sa conception du cinéma :

Le cinéma n'est pas un tribunal de justice. Il sert à comprendre les raisons des personnages, même dans les actes que la morale condamne. Depuis l'introduction de l'économie capitaliste, une intensité inédite. Les faits divers sanglants comme ceux dont je m'inspire dans le film sont devenus monnaie courante. Pire : hier encore ils faisaient débat au sein de la société. Ce n'est même plus le cas aujourd'hui. Ils sont devenus un phénomène de consommation courante, un produit mécanique comme un autre. Ma tâche en tant que cinéaste, c'est de décrire le mécanisme qui rend possibles de tels actes³.

L'appareil cinématographique est, selon le cinéaste chinois, un médium de la « compréhension ». Les images en mouvement ne seraient pas des affaires de morale mais plutôt d'appréhension des constructions sociales qui engendrent des actes, d'autant plus lorsqu'ils sont, à l'instar de ceux qui nourrissent sa

¹ Pour ce dernier exemple lié au contexte français, il faut noter que la date de 2002 est aujourd'hui concrètement dépassée par celle de 2014, de 2015, de 2017 ou de 2019. Tragiquement, la régularité du choc atténue le sentiment de surprise. Sans doute pas celui de l'effroi.

² Propos cités par Bernard Stiegler, *ibid.*, p. 14.

³ Propos de Jia Zhang-ke recueillis par Jacques Mandelbaum : « Sans accepter la violence des personnages, je comprends d'où elle vient », *Le Monde* du 11 décembre 2013, p. 12, cité par Antony Fiant dans « Destroy Power, not people : A propos de *A Touch of Sin* », dans Nathalie Bittinger (dir), *Les Cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 241.

fiction, chargés de désespoir. Selon Jia Zhang-ke, ces faits divers, vivant par essence grâce à leurs représentations médiatiques, sont eux-mêmes devenus des objets de consommation, délestés de toute pensée critique. Leurs existences s'insèrent bien dans un modèle général d'organisation des sociétés que le cinéaste nomme frontalement : le capitalisme.

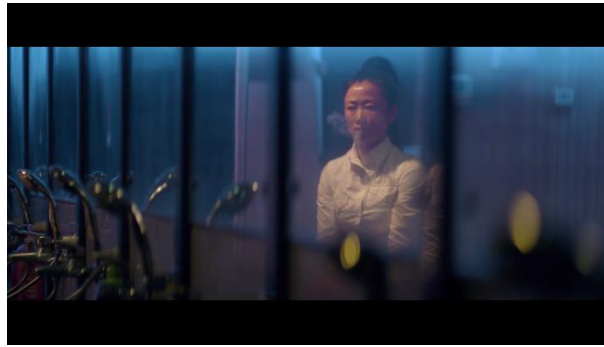


Fig. 11a, 11b, 11c. Jia Zhang-ke, *A Touch of Sin* (2013).

Si *A Touch of Sin* est une œuvre foisonnante qui dans son entièreté invite à de fécondes trajectoires de pensées, certains détails particuliers s'ancrent particulièrement bien au sein de notre étude. Le titre occidental offre d'emblée une nouvelle révérence à King Hu – cette fois-ci à *A Touch of Zen* (1971) – après la variation nostalgique donnée par Tsai Ming-liang. Les quatre individus qui conduisent chacune des parties du film de Jia Zhang-ke

paraissent bien *désaffectés* et subissent le devenir spectral que nous évoquions plus haut. Zhao Tao est à nouveau présente dans l'œuvre ; prise dans un rapport amoureux artificiel – elle est la maîtresse d'un homme lâche qui n'ose se retirer de son confort familial –, sa solitude s'exprime un instant dans un reflet qui se voit comme un indice de son effacement de toute structure sociale (Fig. 11a).

Dans *A Touch of Sin*, le rapport à la consommation des corps est littéral. Le même personnage, joué par la compagne de Jia Zhang-ke, travaille comme hôtesse d'accueil dans un centre de massage. Un client aisé, joué par Hong Wei Wang, qui tenait le rôle principal dans *Xiao Wu, artisan pickpocket*, désire un peu plus de « dévoilement » de sa part. Ne se résignant pas à accepter son refus, celui-ci la frappe de façon continue avec une liasse de billet. Nous ne pourrions imaginer plus grande monstration symbolique que celle qui lie le signe de possession monétaire à l'exigence de la nudité. Cette « nudité » demandée est, au-delà de la soumission à des services sexuels, bien « sociale » comme l'expliquait Bauman à partir d'Agamben. Ce qui est ici soustrait à la femme méprisée est sa dignité, d'être comme de classe. De la même manière, celle-ci fut contrainte de supporter les regards dépréciatifs des passants plus tôt dans le film, lorsque la femme trompée surgît, hurlante, dans son espace professionnel cherchant réparation à la couardise de son mari. Face à cette entière dépossession, c'est en effet la violence des individus désaffectés qui surgit. Dans un geste directement issu du genre filmique du *wu xia pan*, le personnage de Zhao Tao *déchire* le corps de l'opresseur avec, comble de l'ironie, une lame confiée par le mari trompeur (Fig. 11c). Tel est l'une des formes que peut prendre cette revanche des fantômes.

« La perte des motifs d'espérer se répand alors à tous comme une maladie contagieuse. Ce *tous* n'est plus un *nous* : c'est une panique¹ », écrivait encore Bernard Stiegler dans le deuxième tome de *Mécréance et Discrédit* qu'il sous-titrait justement *Les Sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*. La misère symbolique est, pour le penseur, une « misère spirituelle » capable d'engendrer les plus grandes pulsions destructrices :

De plus et surtout, la misère spirituelle, en tant que blocage ou destruction des circuits psychiques et sociaux par lesquels se constituent les objets de l'esprit – qui sont des objets d'*admiration*, de

¹ Bernard Stiegler, *Mécréance et Discrédit* – 2, *op. cit.*, p. 18.

sublimation et d'*amour* (de l'art, de la science, de la langue, du savoir et de la sagesse, ce qui se dit en grec *philo-so-phia*) –, ce blocage ou cette destruction, donc, engendre aussi une *situation anxieuse* qui *aggrave et renforce* cette paralysie de l'esprit humain psychosocial (...) ce qui induit, chez les êtres désirants que nous sommes, le *règne des pulsions* – et en particulier, des pulsions de destruction et des compulsions qui en sont les symptômes, où prolifèrent les addictions¹.

Cette situation d'étouffement des êtres engendrée par l'impossibilité d'émettre des liens sociaux, artistiques ou éthiques entraîne par la suite des comportements pulsionnels destructifs. D'où l'image du « circuit » : la perte de l'esprit amène à l'impossibilité de créer des objets qui fabriqueraient de tels liens, ce qui induit à son tour une régression de la pensée. Cette surabondance monétaire qui s'affiche dans la scène d'*A Touch of Sin* comme cette consommation des corps, rendue visible plusieurs fois dans le film, ne sont-elles pas des démonstrations d'addiction ? En effet, une autre séquence se déroule de manière plus évidente dans un lieu de prostitution destinée à une clientèle apparemment fortunée. Dans une pièce où sont disposés les clients exclusivement masculins, les femmes, affublées de tenues de l'armée rouge rendues affriolantes, défilent sur le son d'un hymne militaire avant d'être choisies. La séquence se termine par la vision de leur reflet (Fig. 11c). Privées de toute singularité, elles ne sont plus que des corps spectraux, dont la silhouette se brise et se démultiplie comme à l'infini. En strict artifice sexualisant, l'apparat militaire est privé de son Histoire, et n'est plus que le réceptacle du désir inassouvi des mâles possédants pour ces femmes, dont le numéro qui leur est attribué dit assez bien qu'elles ne sont réduites qu'à être un pur objet consommé.

Les fantômes parfois se vengent. Nous voudrions voir dans la représentation des actes radicaux de *The World* et de *A Touch of Sin* la possibilité d'une *déchirure* de l'image qui fonctionnerait comme une *brèche*. Ainsi, face à la surabondance de *simulacres* et de *simulation* qui auront cannibalisé la vie du *Beijing World Park*, l'extinction finale de toute représentation au sein du film proposerait une paradoxale ouverture : « On est à peine au début », dit la voix de Zhao Tao (Fig. 10c). Mais au contraire d'un discours qui conspuerait toutes les images, en vertu du fait qu'elles ne seraient que simulation, nous voyons dans le geste de Jia Zhang-ke

¹ *Ibid.*, p. 15.

l'invitation à des *images malgré tout*¹ qui proposeraient d'autres formes d'*imaginaires*, suivant en ce sens la logique du *pharmakon*. Le corps de l'opresseur que l'on entaille (Fig. 11b) convoque une mémoire esthétique comme politique :

L'urbanisation sauvage, les campagnes désolées, l'absence de dialogue social, la précarisation absolue des ouvriers, le mépris dont ils sont l'objet de la part des patrons, l'indifférence de l'Etat...Comment voulez-vous, dans ces conditions, ne pas voir renaître ces héros des temps anciens que sont les justiciers errants² ?

La description que donne le cinéaste des réalités de la société chinoise actuelle s'adjoint à celle que nous esquissons plus généralement des temps contemporains et du monde morcelé. Elles entraînent, comme par évidence, un retour à des figures issues du passé qui viennent défier ces temps : qui décident de leur *faire face*. La déchirure qui est à l'œuvre est alors une ouverture vers d'autres temporalités, une brèche au sein de laquelle celles-ci s'engouffrent. Ces images qui ouvrent les temps permettent de résister à la fatalité des conditions de l'hypermodernité.

3. Ouvrir l'espace-temps : faire face à l'hypermodernité

Le constat de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy est sans appel : « La société hypermoderne est celle dominée par la catégorie temporelle du présent³. » Les conditions de vie sociale qui rendent possible cette « domination » sont bien celles dont nous ne cessons de parcourir la description et qui esquissent les contours du *monde morcelé* :

Consommation, publicité, information, modes, loisirs : sur fond d'épuisement des grandes doctrines futuristes, c'est toute la quotidienneté qui se trouve désormais remodelée par les normes de l'ici-maintenant et de l'instantanéité. Aux antipodes de la transmission des traditions séculaires, nous voyons se développer une culture de type présentiste s'arc-boutant sur le temps court des profits financiers, l'immédiateté des réseaux numériques et des jouissances privées⁴.

Le joug de l'instant consommé évacuerait à la fois les potentialités de l'avenir et celles du passé. Contre la projection, les lois de l'éphémère se consomment à mesure qu'il s'écrit ; face à l'héritage, l'urgence de la rentabilité et du profit

¹ En référence à Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, Paris, 2003.

² Propos de Jia Zhang-ke, cités par Antony Fiant, *op. cit.*

³ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Écran global, op. cit.*, p. 173.

⁴ *Ibid.*

immédiat. L'utopie paraît anéantie et la circulation présentiste des informations, amplifiée par les moyens techniques contemporains, évincerait tout véritable lien avec le passé. Si celui-ci est puissamment et régulièrement invité sur la scène du présent, il ne le serait, selon Lipovetsky et Serroy, que sous ses mêmes modalités consuméristes décriées :

Ce retour en force du passé constitue l'une des faces du cosmos de l'hyperconsommation expérientielle : il ne s'agit plus seulement d'accéder au confort matériel mais de vendre et d'acheter des réminiscences, des émotions évoquant le passé, des souvenirs de jours et d'époques jugés plus fastes. À la valeur d'échange s'ajoute maintenant la valeur émotionnelle-mémorielle associée aux sentiments nostalgiques. Un phénomène indissociablement post- et hypermoderne. « Post » parce que tournée vers l'ancien. « Hyper » parce qu'il y a désormais consommation marchande du rapport au temps, expansion de la logique commerciale investissant le territoire de la mémoire¹.

L'espace de la mémoire serait donc lui aussi à « investir », dans tous les sens que peut recouvrir le terme, et selon la logique des intérêts économiques. De plus, les propos de Gilles Lipovetsky sont les marqueurs de l'amplitude d'un paysage théorique imprégné d'un vocabulaire de l'excès, de l'hyperbolique, du superlatif. À ce constat « d'hypermodernité », s'ajoute celui de la « post-modernité » de Jean-François Lyotard², de « l'ultramodernité » de Jean-Louis Déotte³ ou de la « surmodernité » de Marc Augé⁴, chacune des notions déployant évidemment sa part de singularité. Ce dernier en propose une anthropologie qui nous permet d'ajouter la question de « l'espace » à la critique des temps contemporains.

C'est bien entre sa polarité et celle du temps que se construit son analyse de l'état des mondes contemporains⁵. Pour Augé, « la surmodernité (qui procède simultanément des trois figures de l'excès que sont la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références) trouve naturellement son expression complète dans les non-lieux⁶. » Ces derniers peuvent désigner « aussi bien les installations

¹ Sébastien Charles et Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, op. cit., p. 86-87.

² Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979.

³ Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, Lignes et manifestes, Paris, 2004.

⁴ Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992.

⁵ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Flammarion, Paris, 2014.

⁶ Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 136.

nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transports eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète¹ », et caractérisent des espaces qui ne permettent pas de construire des liens d'altérité.

La saturation, pour Augé, est à la fois celle des événements, se propageant par la multitude des flux d'informations, la prolifération des espaces et l'individualisme contemporain, non pas pris dans un processus d'individuation mais dans une sur-représentation de son égo. Tout cela atteindrait son paroxysme dans ce qu'il nomme des « non-lieux » que produirait la surmodernité : « si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu². » La difficulté des êtres à formuler leur affection dans les espaces marchands du cinéma de Tsai-Ming liang, espaces représentés également par les artistes de l'hyperréalisme, ou dans l'environnement fait de simulacres de *The World* comme dans les lieux de consommation des corps de *A Touch of Sin*, semble bien inhérente à ce que décrit Marc Augé. Ces œuvres invitent cependant à visiter les espaces pour les réaffecter, à concevoir des *refuges* comme à provoquer des *brèches*.

Nous pouvons justement rencontrer ce mot dans la préface qu'Hannah Arendt écrivit pour son ouvrage *La Crise de la culture (Between Past and Future)*, composé de huit essais dont la rédaction s'étend de 1954 à 1968). Elle y définissait son ambition en alertant sur le fait qu'il ne s'agissait pas « de renouer le film rompu de la tradition ou d'inventer quelque succédané ultramoderne destiné à combler la brèche entre le passé et le futur ». Cependant, « si le problème de la vérité » était « laissé en suspens » l'enjeu était de se préoccuper « seulement de savoir comment se mouvoir dans cette brèche – la seule région peut-être où la vérité pourra apparaître un jour³ ». Si les sujets comme les objets que nous envisageons tout au long de cette étude ne sauraient atteindre la dimension de ceux travaillés par la philosophe, qui

¹ *Ibid.*, p. 48.

² Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 100.

³ Hannah Arendt, *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, traduit sous la direction de Patrick Lévy, Gallimard, Paris, 1971, p. 25

pose la question de « l'autorité », de la « liberté » ou du « concept d'histoire », nous pourrions aussi modestement tenter de nous mouvoir au sein de cette *brèche*.

C'est cette même référence que réfléchit Zaki Laïdi lorsqu'il décrit la condition de l'homme contemporain. Au contraire d'une « brèche », il vivrait le présent comme une « nasse autarcique ». « Sa condition », écrit-il, « est frappée du sceau de l'incertitude, d'une part parce que la jeunesse de sa condition l'expose aux fragilités d'une nouvelle vie, d'autre part parce que l'autarcie temporelle traduit un refus nécessairement inquiet de l'idée de liaison¹. » Ce lien serait perdu autant avec les temporalités passées comme futures qu'avec les êtres qui entourent l'individu : « l'autarcie renvoie toujours à un acte de déliaison, à une volonté de rupture avec l'autre, que cet autre soit une communauté, une histoire ou un récit². » À la suite des pensées de Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Jean Serroy ou Marc Augé, Zaki Laïdi insiste bien sur le défaut d'altérité qui conditionne l'expérience de « l'homme présent ». Altérité rendue difficile avec ses semblables – c'est tout ce que nous avons pu voir à propos des êtres désaffectés – comme avec son Histoire ou ses projets, son idéal commun d'une société. Les « enjeux », pour l'auteur », sont « considérables »,

Car passer de la « brèche du temps » à la « nasse du temps », ce n'est pas seulement changer de terminologie. C'est abandonner une représentation perspectiviste du temps au profit d'une représentation autarcique de celui-ci. Passer de la « brèche du temps » à la « nasse du temps », c'est penser le glissement d'une temporalité qui fend le temps pour le déployer vers une temporalité qui l'arraisonne pour le replier.

Au sein de cette « nasse » se rencontre donc la possibilité du repli. Mais ne pouvons-nous pas ressaisir des instants où retrouver cette fissure, cet ébrèchement, cette *déchirure* ? Notre hypothèse est précisément de retrouver de telles ouvertures *devant l'image*.

« Toujours, devant l'image, nous sommes devant du temps³ » : ainsi s'ouvre *frontalement* l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Devant le temps* (2000). Dès lors, c'est avec celle-ci que peut-être nous pourrions susciter de nouvelles brèches dans ce présent qui paraît autarcique. Les travaux de

¹ Zaki Laïdi, *Le Sacre du présent*, Editions Flammarion, Paris, 2000, p. 101.

² *Ibid.*

³ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Minuit, Paris, 2000, p. 9.

l'historien et penseur de l'art l'affirment en effet, il est possible de penser « l'image comme déchirure¹ » : « Ouvrir ? Donc briser quelque chose. A tout le moins faire une incision, déchirer. De quoi s'agit-il exactement ? De se *débattre* dans les rets que toute connaissance impose, et de chercher à rendre au geste même de ce débat – geste en son fond douloureux, sans fin – une espère de valeur intempestive, ou mieux *incisive*². » Nous pouvons voir, comme dans le film de Jia Zhang-ke, des représentations, littérales, de corps que l'on déchire. Cependant, il y aurait aussi une puissance intrinsèque à l'image de ce type d'ouverture. Elle aurait notamment, pour Georges Didi-Huberman, valeur de questionnement méthodologique.

Son « livre », nous dit-il, « voudrait simplement interroger le *ton de certitude* qui règne si souvent dans la belle discipline de l'histoire de l'art³. » Que tout disparaisse fatalement face au simulacre, que « l'hypermoderne » ou le « surmoderne » ravage toutes les possibilités d'espace et de temps qui s'extraieraient de la logique de la surconsommation présentiste : nous émettons ici justement quelques doutes. « Il ne s'agit plus de penser un périmètre, une clôture », affirme Georges Didi-Huberman, « il s'agit d'éprouver une déchirure constitutive et centrale : là où l'évidence en éclatant s'évide et s'obscurcit⁴. » Penser

La déchirure incluse dans la trame, revient à interroger le travail même de la figurabilité à l'œuvre dans les images de l'art – étant admis que les mots “images” et “figurabilité” dépassent ici de beaucoup le cadre restreint de ce qu'on nomme habituellement un art “figuratif”, c'est-à-dire représentatif d'un objet ou d'une action du monde naturel⁵.

Le projet de l'auteur est donc de permettre de penser les images au-delà de leur strict « cadre » figuratif. Au-delà leurs contextes de production, au-delà leurs ancrages historiques et géographiques, elles pourraient être ébréchées, habitées de tensions, de forces, de formes qui dépassent leur représentation comme elles permettraient d'ouvrir l'espace et le temps de celui qui les regarde : « Figurer malgré tout, donc forcer, donc déchirer. Et, dans ce

¹ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Minuit, Paris, 1990, p. 171- 269

² *Ibid.*, p. 171.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 15-16.

mouvement contraignant, *la déchirure ouvre la figure*, à tous les sens que pourra prendre ce verbe¹. »

*

Penser *ouvertement* les images serait aussi créer des liens entre elles, pour qu'elles deviennent peut-être *symptôme* ou peut-être *figure* de quelque chose. Qu'elles esquissent l'imaginaire d'un temps, qu'elles en tracent le paysage et qu'elles nous permettent de penser une époque de façon critique. L'imaginaire qui nous guide est celui du *morcellement*, et nous cherchons à *faire face* à la situation d'un monde contemporain et ses effondrements – politiques, sociaux, utopiques. Si nous continuons de suivre Georges Didi-Huberman, nous pouvons trouver une telle capacité au sein même de l'image :

Parce qu'il existe un lieu, un rythme de l'image où l'image cherche elle-même quelque chose comme son effondrement. Alors nous sommes devant l'image comme une limite béante, un lieu disloquant. La fascination s'y exaspère, s'y renverse. C'est comme un mouvement sans fin, alternativement virtuel et actuel, puissant dans tous les cas. La frontalité où nous plaçait l'image se déchire tout à coup, mais la déchirure à son tour devient frontalité ; une frontalité qui nous maintient en suspens, immobiles, nous qui, un instant, ne savons plus que voir sous le regard de cette image².

Si l'image est un espace au sein duquel l'expérience de l'effondrement ou de la dislocation est rendue sensible, dans un mouvement qui ne connaîtrait pas de finitude cloisonnante, alors elle semble bien être le lieu approprié pour penser *le monde morcelé*. Nous voudrions dès à présent répondre à sa fragmentation afin d'assumer ce jeu de frontalité que supposent les temps contemporains ; nous pourrions ainsi leur *faire face* en s'employant à recréer des conditions d'altérité, à ouvrir l'espace et le temps, ne serait-ce que par la pratique d'une certaine méthode qui trouvera sa réalisation dans la figure de l'*Atlas*, pensée par Aby Warburg.

¹ *Ibid.*, p. 186.

² *Ibid.*, p. 268-269.

DEUXIÈME PARTIE

Atlas ou le montage des morceaux du passé

Ceux qui ont cherché à penser la contemporanéité ont pu le faire seulement à condition de la scinder en plusieurs temps, introduisant dans le temps une essentielle hétérogénéité¹.

Giorgio Agamben,
Venise, 2005-2006.

Note introductive.

*

Dans la leçon inaugurale d'un cours de philosophie théorique donné en 2005-2006 à l'université de Venise, Giorgio Agamben conceptualise une notion qui se trouve au cœur de la recherche ici explorée : le « contemporain ». Si nous pouvons instinctivement pressentir ce que le terme cherche à désigner – une préoccupation du temps qui nous est le plus actuel – , le philosophe amorce une perspective paradoxale qui permet de l'appréhender sous l'angle d'une plus riche complexité. Ainsi ouvrirait-il son propos sous les auspices des *Considérations inactuelles* de Friedrich Nietzsche, rédigées en 1874, et livrait-t-il cette affirmation à la puissance radicale : « Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel² ».

La proposition déjoue de fait le confort d'une position immédiate ; être « contemporain » ce serait refuser de souscrire aux attentes dominantes qui s'établissent au sein de son époque. Et cette contradiction révélerait bien une certaine aptitude : « précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son

¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit par Maxime Rovere, Payot et Rivages, Paris, 2008, p. 37.

² *Ibid.*, p. 10.

temps¹. » Ce pas de côté ou cette inexacte correspondance permettraient d'aiguiser le regard porté sur sa situation temporelle. Nous pouvons le dire d'emblée : notre hypothèse de travail se fonde sur ce postulat, et la pensée de Giorgio Agamben accompagne notre manière d'envisager les images en mouvement de notre temps. La capacité d'enregistrement, de montage et de projection du cinéma ne peut-elle complexifier de cette façon notre rapport au temps ? Attester d'un morcellement du monde, d'une désaffection des espaces et des êtres qui y vivent, d'un effondrement des potentialités du commun, d'un état d'hyperréalité et d'hyperconsumérisme ou d'une nasse dans laquelle serait contenu le présent, n'est-ce pas tenter de travailler notre écart vis-à-vis des structures dominantes et des imaginaires sociaux d'aujourd'hui² ?

Dans ses réflexions sur cette position singulière, le philosophe italien amplifie le motif de la *déchirure* que nous avons pu voir à l'œuvre à travers la revanche des êtres fantômes réduits à une nudité sociale :

Qui peut dire : « mon temps » divise le temps, inscrit en lui une césure et une discontinuité ; et d'ailleurs, précisément par cette césure, par cette interpolation du présent dans l'homogénéité inerte du temps linéaire, le contemporain met en œuvre une relation particulière entre les temps³.

¹ *Ibid.*

² Le cinéma est alors l'appareil adéquat pour un tel travail. Si l'on suit la philosophie de Jacques Rancière : « Il fallait se demander si le cinéma n'existe pas justement sous la forme d'un système d'écarts irréductibles entre des choses qui portent le même nom sans être des membres d'un même corps. Le cinéma c'est en effet une multitude de choses. C'est ce lieu matériel où l'on va se divertir au spectacle d'ombres, quitte à ce que ces ombres nous touchent d'une émotion plus secrète que ne l'exprime le mot condescendant de divertissement. C'est aussi ce qui s'accumule et se sédimente en nous de ces présences à mesure que leur réalité s'efface et s'altère : cet autre cinéma que recomposent nos souvenirs et nos paroles, jusqu'à différer fortement de ce qu'a présenté le déroulement de la projection. Le cinéma, c'est aussi un appareil idéologique produisant des images qui circulent dans la société et où celle-ci reconnaît le présent de ses types, le passé de sa légende ou les futurs qu'elle s'imagine. C'est encore le concept d'un art, c'est-à-dire d'une ligne de partage problématique isolant au sein des productions du savoir-faire d'une industrie celles qui méritent d'être considérées comme les habitantes du grand royaume artistique. Mais le cinéma, c'est aussi une utopie : cette écriture du mouvement que l'on célébra dans les années 1920 comme la grande symphonie universelle, la manifestation exemplaire d'une énergie animant ensemble l'art, le travail et la collectivité. Le cinéma ce peut être, enfin, un concept philosophique, une théorie du mouvement même des choses et de la pensée comme chez Gilles Deleuze dont les deux livres parlent à chaque page des films et de leurs procédures et ne sont pourtant ni une théorie ni une philosophie du cinéma, mais proprement une métaphysique » dans *Les écarts du cinéma*, La Fabrique, Paris, 2011, p. 11-12.

³ *Ibid.*, p. 37.

La tâche du contemporain consisterait donc au travail d'une scission, en l'invitation à « l'hétérogène » jusqu'au sein du présent, et en une mise en relation des modes de temporalités. À l'heure où la possibilité de composer du *commun* semble être mis en défaut, cette mise en œuvre est des plus nécessaires. Le cinéma n'est-il pas l'outil adéquat pour faire se réunir les fragments du monde issus de multiples temps ?

C'est en revendiquant cette aptitude que nous envisageons de faire survenir une figure singulière pour enrichir la force de notre argumentaire : *Atlas*. Ce nom *titanesque* est lié à Aby Warburg. La méthode de cet historien de l'art allemand nous livre une forme. Son projet *Mnémosyne* arrache les morceaux de l'Histoire et les fait apparaître selon un agencement singulier, face à la *fracture* qu'entraîne la réalité du monde. Le mot est également présent chez Giorgio Agamben dont la pensée touche à la profondeur du projet warburgien : « Si, comme nous l'avons vu, c'est le contemporain qui a brisé les vertèbres de son temps (c'est-à-dire a perçu la faille ou le point de cassure), il fait de cette fracture le lieu d'un rendez-vous et d'une rencontre entre le temps et les générations¹. » Prouver que le cinéma peut être l'occasion d'un tel rendez-vous est précisément ce qui fonde les ambitions de cette partie.

Pour ce faire, il conviendra d'abord de formuler les enjeux du mode temporel du passé, qui fait ontologiquement différer le moment de captation des images de celui de sa vue, du monteur au spectateur –, capable de bouleverser les données des temps présents, et ce, à travers deux de ces formes : l'Histoire et la mémoire. En revenant sur la possible « autarcie du présent » qui s'ancre dans l'époque contemporaine, à partir des textes de François Hartog ou Zaïki Laïdi, nous tenterons de comprendre comment l'entrelacement de ces deux polarités à première vue conflictuelles, réfléchies par l'intermédiaire des travaux d'Enzo Traverso, permet une fracture du « continuum temporel ». C'est à Walter Benjamin que nous devons alors rendre hommage, et c'est à partir de la conception de l'historien que nous défendrons l'*Atlas* comme un « appareil » qui, selon Jean-Louis Déotte, est capable de faire face à tout « dispositif » qui clôturait le récit historique².

¹ *Ibid.*, p. 38.

² Nous reviendrons sur la nécessaire distinction qu'opère Jean-Louis Déotte entre les deux termes : quand l'« appareil » permet de *faire apparaître*, le « dispositif » *met à disposition*. L'un entraînerait l'exposition des objets, quand l'autre les assujettirait.

Comprendre *L'Atlas* passe par l'appréhension de la trajectoire warburgienne. En effet, l'esthétique du morcellement qui orne les planches de son projet *Mnémosyne*, que nous expliciterons et contextualiserons, semble répondre à la fracture personnelle qu'il dut vivre aux lendemains de la première guerre mondiale. Ces trajectoires personnelles ne seront exposées qu'en faveur de ses mouvements de pensée, voire de sa pensée du mouvement. En effet, celle-ci s'inscrit très tôt au cœur de sa pratique, comme nous le verrons avec plusieurs exégètes (Philippe-Alain Michaud, Georges Didi-Huberman, Roland Recht). Au sein de notre époque, elle paraît être un recours toujours actif pour s'extirper des affres du morcellement.

C'est à partir de la notion de mouvement que nous nous centrerons sur le domaine de l'appareil cinématographique qui, comme *L'Atlas Mnémosyne*, est une pratique du montage. Nous creuserons les liens théoriques établis avec l'Histoire *via* les travaux de Marc Ferro ou de Sylvie Rollet, avant de circonscrire cet art de la mise en relation des images qui est aussi un dynamitage du cours linéaire du temps. Le cinéma apparaît alors comme un art de la recomposition singulière des morceaux du passé, et c'est bien en ce sens qu'il peut être rapproché de la méthode warburgienne comme de la tâche du contemporain définie par Giorgio Agamben. C'est par l'analyse de deux objets filmiques que nous poursuivrons cette partie. Un détail des *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard permettra d'intégrer à notre propos le motif dialectique de l'ombre et de la lumière, présent chez le philosophe italien. L'étude plus approfondie de *La Pierre triste* (2000) de Filippos Koutsaftis cristallisera l'ensemble des enjeux évoqués, et déploiera le terme crucial de « survivance ». Le film ouvrira ainsi la voie à la philosophie de l'Héritage d'Ernst Bloch, et à l'esthétique des visages, brandie face à la ténébreuse inquiétude de la disparition de certains gestes de résistance, chez Pier Paolo Pasolini.

Chapitre IV

Formes du passé

1. Problèmes de transmission dans l'autarcie du présent

C'est dans une scission, autre nom de la déchirure, que le contemporain s'efforce de penser « son temps ». Cette brèche ouvre le domaine de l'actuel à des éléments qui ne le sont pas. L'inactualité jaillit et invite de multiples temporalités à déranger la potentielle autarcie du présent. En conclusion de son ouvrage, Giorgio Agamben affirmait toute l'importance de la temporalité du passé afin de parvenir à la réussite de son entreprise :

C'est de notre aptitude à faire droit à cette exigence et à cette ombre, à être contemporains non seulement de notre siècle et du "maintenant", mais aussi de leurs figures dans les textes et dans les documents du passé, que dépendra la réussite ou l'échec de notre séminaire¹.

C'est en se confrontant à ses deux pôles principaux que constituent l'*Histoire* et la *mémoire* qu'Enzo Traverso s'est proposé de réfléchir aux « modes d'emploi » du passé, et ce, en se confrontant aux *paysages critiques* qui dessinent sa plus vive actualité. En effet, il existe à la fois des singularités qui définissent chacune des deux notions, comme des spécificités contextuelles de leurs usages.

Ainsi, la mémoire « appréhende le passé dans un filet aux mailles plus larges que celles de la discipline traditionnellement appelée histoire, en y déposant une dose bien plus grande de subjectivité, de "vécu". Bref, la

¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *ibid.*, p. 41.

mémoire apparaît comme une histoire moins aride et plus “humaine”¹. » L'échelle de celle-ci se situe donc à portée d'homme, et se conçoit à l'aune de la singularité de l'individu : récits personnels et anecdotes peuvent composer sa matière, troublée par leurs caractères intrinsèquement subjectifs.

Au sein des temps contemporains, la mémoire se pense en termes particuliers. Elle paraît subir la même « inflation » que nous avons pu décrire à propos du réel, des écrans, des événements ou des non-lieux. Enzo Traverso certifie qu'elle « envahit aujourd'hui l'espace public des sociétés occidentales : le passé accompagne le présent et s'installe dans son imaginaire collectif comme une “mémoire” puissamment amplifiée par les médias, souvent régentée par les pouvoirs publics². » Dans cette sphère culturelle donnée, cette forme de passé occupe bien un espace, à la fois médiatique, étatique, sociétal et politique, au sein de l'actualité. Cependant, cette mémoire, au lieu de mettre à mal l'autarcie du présent, abonderait en son sens. Elle opérerait sous la même forme de saturation qui empêcherait une part de sa préhension : « Cette mémoire surabondante et saturée balise l'espace. Tout désormais revient à faire mémoire. Le passé se transforme en mémoire collective après avoir été sélectionné et réinterprété selon les sensibilités culturelles, les interrogations éthiques et les convenances politiques du présent³. » Cette métamorphose du passé selon les critères qui définissent une époque peuvent l'affecter. À l'ère de « l'hypermodernité », c'est le prisme du consumérisme qui vient diffracter ce passé : « D'une part, ce phénomène relève indubitablement d'un processus de *réification du passé*, c'est-à-dire sa transformation en objet de consommation, esthétisé, neutralisé et rentabilisé, prêt à être récupéré et utilisé notamment par l'industrie du tourisme et du spectacle, notamment le cinéma⁴. »

Lorsqu'elle devient un strict sujet de consommation, cette modalité du passé est exemptée de ses potentialités de scission, de déchirure, de subversion. Le « cinéma » serait le vecteur d'une telle spectacularisation de la mémoire, et Enzo Traverso vise notamment les productions industrielles qui répètent les schémas imaginaires dominants – mais nous verrons plus loin

¹ Enzo Traverso, *Le Passé, modes d'emploi, histoire, mémoire, politique*, La Fabrique, Paris, 2005, p. 10.

² *Ibid.*, p. 10-11.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*

que l'art des images en mouvement possède quelques capacités de remise en question. Dans sa critique de la temporalité à l'époque contemporaine, François Hartog évoque une paradoxale fragilité de la *présence* du passé, malgré la surabondance commémorative, propos qui résonne avec le travail d'Enzo Traverso.

« Serait-on en plein paradoxe ? La mémoire serait-elle d'autant plus invoquée qu'elle est en train de disparaître ? ». Ainsi Hartog problématise-t-il notre rapport à cette notion, au sein d'un « régime d'historicité » présentiste. La célébration permanente et officielle des événements du passé serait-elle signe de notre absence de pensée sur lui ? Citant Pierre Nora, l'auteur évoque ainsi la situation : « Telle qu'elle se définit aujourd'hui, la mémoire "n'est plus ce qu'il faut retenir du passé pour préparer l'avenir qu'on veut ; elle est ce qui rend le présent présent à lui-même". Elle est un instrument présentiste¹. » D'où le sentiment d'autarcie qui peut prévaloir lorsque nous le décrivons. Le passé est « présenté », mais sa valeur problématique qui pourrait troubler l'organisation actuelle de la société est évincée par la célébration organisée ou le recueillement normalisé. Les *Lieux de mémoire*, théorisés par Nora², qui désignent la réalisation matérielle et concrète de cette donnée volatile et sa solidification en objet topographique ou symbolique, en seraient symptomatiques : « La mémoire des *Lieux* est une mémoire sans inconscient, sauf métaphorique, non par principe mais de fait : j'ai parlé de la conception rhétorique du *lieu*. L'enquêteur ne vise pas à débusquer l'impensé du *lieu*, mais plutôt à reconstituer ce qui l'a rendu pensable³. » Cette clarification ne serait-elle pas alors un étouffement de la complexité des nœuds de tout événement du passé ? N'y aurait-il pas une abondance de « non-lieux » de mémoire qui se délesterait des éléments d'altérité en faveur d'une stricte logique consensuelle, en particulier lorsqu'ils pourraient ouvrir au « dissensus » ?

Le filtrage de la mémoire, qui serait peut-être parfois capable de la neutraliser, est malgré tout inhérent à celle-ci : « La mémoire est une construction, elle est toujours filtrée par des connaissances postérieurement

¹ François Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expérience du temps*, Seuil, Paris, 2012, p. 173.

² Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, trois volumes publiés de 1984 à 1992.

³ François Hartog, *Régimes d'historicité, op. cit.*, p. 197.

acquises, par la réflexion qui suit l'événement, par d'autres expériences qui se superposent à la première et en modifient le souvenir¹. » Cette perpétuelle fluctuation fait d'elle un élément soumis à de malléables perturbations. Paul Ricoeur pouvait ainsi décrire trois formes « d'abus » qui correspondaient à trois états mémoriels : mémoire « empêchée », mémoire « manipulée » et mémoire « abusivement commandée ». Sa typologie révèle l'influence des institutions du pouvoir selon l'imaginaire qu'il veut se donner et imposer aux êtres qu'il contrôle : « c'est plus précisément la fonction sélective du récit qui offre à la manipulation l'occasion et les moyens d'une stratégie rusée qui consiste d'emblée en une stratégie de l'oubli autant que de la remémoration². » Cette sélection pourra ainsi opérer sur les obsessions mémorielles, symboliques et commémoratives, élevées au rang d'exemplarité nationale.

Cet aspect « obsessionnel » d'une mémoire soumise à ce genre d'excès révèle, pour Enzo Traverso, une crise de la « transmission » : « l'obsession mémorielle de nos jours est le produit du déclin de l'expérience transmise, dans un monde qui a perdu ses repères, défiguré par la violence et atomisé par un système social qui efface les traditions et morcelle les existences³. » Cette parcellisation de l'organisation de la société, comme l'idée d'effondrement qui émane de ces quelques lignes, semble bien esquisser les contours de ce que nous avons analysé comme *le morcellement du monde*. Chez Zaki Laïdi, la « condition de l'homme-présent » se définit pareillement comme mise à mal de l'acte de « transmettre ». Cet acte se traduit, selon ses termes, comme « un dispositif capable de faire advenir le passé dans le présent, comme un montage institutionnel ou symbolique⁴ ». C'est bien cette irruption des éléments du passé qui se trouve bouleversée par le régime présentiste, ce qui induirait de nouvelles problématiques : « Comment penser la transmission dans une société qui ne reconnaît fondamentalement plus que la valeur de l'échange ? Quel sens conférer à l'idée de transmission dans une société où le savoir est pensé et perçu comme de plus en plus fluide, menacé d'obsolescence permanente et mesuré à l'aune de son utilité économique⁵ ? »

¹ Enzo Traverso, *Le Passé, modes d'emploi, histoire, mémoire, politique, op. cit.*, p. 19.

² Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000, p. 103.

³ Enzo Traverso, *Le Passé, modes d'emploi, histoire, mémoire, politique, op. cit.*, p. 14.

⁴ Zaki Laïdi, *Le Sacre du présent, op. cit.*, p. 160.

⁵ *Ibid.*, p. 165.

La « liquidité » du monde contemporain met donc en péril la question de l'héritage qui subit la tyrannie d'une « société de communication » désireuse d'œuvrer à maximiser la rentabilité de ses actions, son « idéal » reposant sur « la disparition des médiations assimilées à des “pertes de temps”, des “détours” inutiles ou des intermédiaires encombrants. Limitant la transmission à la sphère des savoirs, elle s'appuie sur l'obsolescence rapide de ceux-ci pour accélérer ainsi le rythme de leur transmission¹. » Ainsi, le socle dit vertueux de la société présentiste est la rapidité. Délesté de ce qu'elle considère, au moment même de son exécution, comme superflu, elle parvient à ses fins d'efficacité. De cette façon, « l'immédiateté devient le substitut de la médiation². »

Face à ces injonctions de l'instantanéité, qu'en est-il du regard historique, autre pôle de la relation qui s'établit avec le passé ? Y-a-t-il donc à proclamer sa *fin*, comme Francis Fukuyama affirmant la victoire d'une idéologie sur une autre³ ? François Hartog le conteste tout en admettant la possibilité d'une fêlure : l'événement de la chute du mur de Berlin qui symbolise « la fin de l'idéologie qui s'était conçue comme la pointe la plus avancée de la modernité » n'est pour l'auteur « nullement fin de l'histoire, même pas au sens de Francis Fukuyama, mais assurément césure dans l'ordre du temps⁴ ». Si l'idée de progrès s'en trouve malmenée, l'avenir ne saurait si aisément disparaître, « le futur est toujours là, aussi et peut-être, serions-nous tentés de dire, plus imprévisible que jamais⁵. »

L'incertitude des lendemains semble se doubler de celle de l'hier : « Quant au passé, la fin de la tyrannie de l'avenir a eu aussi pour conséquence de le rendre à son opacité, d'en faire, également, un passé pour une part imprévisible⁶. » Cette imprévisibilité pourrait-elle dès lors révéler des éléments insoupçonnés, inattendus, *inespérés* ? « Ce passé à rouvrir, qui n'était ni linéaire ni univoque, était un passé que l'on allait reconnaître comme un champ où s'entrecroisaient des passés qui avaient été, un temps, des futurs possibles : certains avaient commencé d'être, d'autres en avaient

¹ *Ibid.*, p. 166.

² *Ibid.*

³ Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire ou le dernier homme*, op. cit.

⁴ François Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 198.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

été empêchés¹. » Les images que nous aurons cœur à commenter seront celles qui recueilleront ces potentialités délaissées, qui ne se révèlent qu'à l'occasion d'une fêlure dans l'homogénéité du temps, rendue pensable par la rencontre des modalités de l'*Histoire* et de celles de la *mémoire*.

2. Briser le continuum du temps

Histoire et mémoire forment un couple dont la relation est des plus complexes. Si toutes deux scrutent le passé, certaines théories en font des notions profondément contradictoires. Les travaux d'Enzo Traverso permettent de définir l'Histoire comme « une mise en récit, une écriture du passé selon les modalités et les règles d'un métier – d'un art ou, avec beaucoup de guillemets, d'une "science" – qui essaie de répondre à des questions suscitées par la mémoire². » En tant que discipline, elle nécessite en effet un savoir comme une méthode. Constituant le passé comme un « récit », l'Histoire est bien apte à le cristalliser. Et si le terme de « science » doit s'écrire entre guillemets, c'est parce la possibilité de son absolue rationalité – et donc d'un certain cloisonnement – sera précisément soumis à la critique. Il y a un lien originel qui unit la pratique historique à la notion de mémoire : « l'histoire prend naissance dans la mémoire, dont elle est une dimension ; puis, en adoptant une posture auto-réflexive, elle transforme la mémoire en l'un de ses *objets*³. »

Cette mémoire « puisant à l'expérience vécue » est « éminemment *subjective* » : « Elle reste ancrée à des faits auxquels nous avons assisté, dont nous avons été les témoins, voire les acteurs, et aux impressions qu'ils ont gravées dans notre esprit. Elle est qualitative, singulière, peu soucieuse des comparaisons, de la contextualisation, des généralisations⁴. » En tant qu'activité méthodique, l'Histoire ne semble, au premier abord, que pouvoir s'opposer à un tel impressionnisme, une telle imprécision. D'autant qu'au lieu de se solidifier dans un récit, « par son caractère subjectif, la mémoire n'est jamais figée : elle ressemble plutôt à un chantier ouvert, en transformation permanente⁵. »

¹ *Ibid.*

² Enzo Traverso, *Le Passé : modes d'emploi*, *op. cit.*, p. 18.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*

Si les deux notions se nourrissent de leur attrait intrinsèque pour le passé, elles paraissent donc soumises à une tension dialectique qui se noue entre le pôle de l'ancrage et celui de la métamorphose constante. Pour Enzo Traverso, leur dissociation est notable dans le temps : « suite à la crise de l'historicisme, à la remise en cause du paradigme eurocentriste à l'époque de la décolonisation, puis à l'émergence des classes subalternes comme sujets politiques, histoire et mémoires se sont dissociées¹. » C'est donc une histoire de luttes et de résistances qui aura émancipé la singularité de la mémoire des modalités d'organisation de l'Histoire, en particulier de celles de son âge classique. Ainsi, les peuples que certains pouvoirs reléguent hors des données historiques officielles ont su faire montre de leurs existences en contrepoint. S'appuyant sur la pensée de Maurice Halbwachs, Enzo Traverso évoque les enjeux théoriques de cette dichotomie « entre les fluctuations émotionnelles du souvenir et les constructions géométriques du récit historique » :

L'histoire suppose un regard extérieur sur les événements du passé tandis que la mémoire implique une relation d'intériorité avec les faits relatés. La mémoire perpétue le passé dans le présent tandis que l'histoire fixe le passé dans un ordre temporel clos, révolu, organisé selon des procédés rationnels aux antipodes de la sensibilité subjective de vécu. La mémoire traverse les époques tandis que l'histoire les sépare².

Cette distance méthodologique qui s'effectuerait vis-à-vis des faits permet donc une fixation de la temporalité passée. Selon cette idée, l'Histoire écarterait celle-ci du présent par la catégorisation, tandis que la mémoire se ferait passage entre les époques, conséquence de l'incarnation singulière des événements qui subsiste jusque dans l'actuel. Mais plutôt que d'envisager une stricte séparation, ne pourrait-on pas postuler la possibilité d'un entrelacement des spécificités de chacun des deux pôles ?

Enzo Traverso affirme qu'à la suite de cette dissociation, « la relation entre histoire et mémoire s'est reconfigurée comme une tension dynamique³. » Ainsi, « l'histoire et la mémoire ont leurs propres temporalités qui se croisent, se télescopent et s'enchevêtrent constamment sans pour autant coïncider. La mémoire est porteuse d'une temporalité qui tend à

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 25.

remettre en cause le *continuum* de l'histoire¹. » Au-delà d'une réductrice partition des deux polarités, nous pourrions dès lors les penser à l'aune de leur tissage, et ainsi œuvrer à réfléchir à la fêlure des temps, qui caractérise le rôle du contemporain selon Agamben : « Notre temps, le présent, n'est en réalité pas seulement le plus lointain : en aucun cas il ne peut nous rejoindre. Son échine est brisée et nous nous tenons exactement au point de la fracture². » L'un des noms que l'on peut associer à une telle idée est celui de Walter Benjamin.

Il nous semble que celui que Giorgio Agamben nomme le « contemporain », se devant de *faire face* à la scission des temporalités, ressemble parfois à « l'historien matérialiste », dont le penseur allemand aura esquissé la tâche dans ses fameuses thèses *sur le concept d'histoire*. Celles-ci furent rédigées dans les premiers mois de 1940³, avant d'être publiées à titre posthume en 1942. Le matérialisme dont il est question témoigne de l'influence de Karl Marx, qui écrivait dans la préface à *Critique de l'économie politique* que, dans « la production sociale de leur existence, les hommes entrent en des rapports déterminés, nécessaires, indépendants de leur volonté, rapports de production qui correspondent à un degré de développement déterminé de leurs forces productives matérielles⁴. » Ce mode de production déterminerait donc le processus de vie en société, et lorsque « les rapports de production existants » deviennent des « entraves », « s'ouvre une époque de révolution sociale⁵. »

Les « entraves » qu'évoque Benjamin dans son texte sont celles qui font de l'Histoire une science qui ne se penserait que dans une logique de pure continuité linéaire et progressiste, et qu'il nomme « l'historicisme ». Dans la dix-septième thèse, il revendique ainsi littéralement son opposition : « l'historicisme trouve son aboutissement légitime dans l'histoire universelle. Par sa méthode, l'historiographie matérialiste se distingue de ce type d'histoire plus nettement peut-être que de tout autre⁶. » Cette Histoire globalisante, généralisée, n'aurait selon lui « pas d'armature théorique ». Elle

¹ *Ibid.*, p. 42.

² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 25.

³ 1940 est l'année de son suicide à Port-Bou, la nuit du 26 septembre, au moment où le monde connaissait de sombres temps.

⁴ Karl Marx, *Préface à Critique de l'économie politique*, 1859, [en ligne] consultable sur : <<https://www.marxists.org/francais/marx/works/1859/01/km18590100b.htm>>.

⁵ *Ibid.*

⁶ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Gallimard, 2000, p. 441.

ne ferait que « mobiliser la masse des faits pour remplir le temps homogène et vide. » Au contraire de cette homogénéité, « les classes révolutionnaires, au moment de l'action, ont conscience de faire éclater le continuum de l'histoire¹. » L'explosion de cette figure de la temporalité est même littérale ; l'image est célèbre : lors de la révolution française, « au soir du premier jour de combat, on vit en plusieurs endroits de Paris, au même moment et sans concertation, des gens tirer sur les horloges². »

Au-delà de cette anecdote éclairante, l'événement décrit par Benjamin peut faire figure de paradigme. L'acte qu'entreprennent les révolutionnaires semble marquer l'éveil d'une certaine conscience historique contre une autre ; « c'est le temps historique de la révolution qui s'attaque au temps mécanique de la pendule³ », écrit ainsi Michael Löwy. Il s'agit de briser le dispositif qui fédère la continuité homogène du temps, et de suspendre l'activité du « cortège triomphal des vainqueurs⁴ », de démettre de ses fonctions le pouvoir inscrit dans sa régularité machinique, ne serait-ce qu'un instant.

Michael Löwy poursuit son analyse de la quinzième thèse par un exemple contemporain qui amplifie la fracture et l'entrelacement des temps, en même temps qu'elle se trouve liée à nos réflexions antérieures sur l'Histoire dans sa forme commémorative. En effet, une photographie de Carlo Eduardo illustre les protestations des Amérindiens brésiliens lors des célébrations officielles des 500 ans de la « découverte » du Brésil par les Portugais en 1500. Sur celle-ci, les contestataires tirent une flèche sur une horloge marquant les jours et les heures d'un centenaire parrainé par le réseau de télévision Globo⁵. Le retour de cet imaginaire de la fracture du dispositif mécanique marque l'irruption d'un geste passé dans les temps contemporains. Il témoigne aussi de la résistance à l'écriture de l'Histoire qui ne serait faite que par les vainqueurs, et oublierait celle des « peuples subalternes ». Les Indiens visent l'un de ces « lieux de mémoire » qui, comme le rappelle François Hartog, parvient à se défaire de tout inconscient, à refouler ce qu'il ne désire pas voir apparaître. Le symbole de résistance est

¹ *Ibid.*, p. 440.

² *Ibid.*

³ Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie, une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, l'Éclat, Paris, 2014, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵ *Ibid.*, p. 117.

d'autant plus vivace que l'oppression subie par ces peuples paraît aussi régulière qu'une horloge, depuis la venue des colonisateurs sur cette terre¹.

Lorsque Benjamin réfléchit sur l'Histoire, il est également question de lutte. À ce moment-là, l'Europe connaît l'acmé du fascisme, et la conception de la tâche de l'historien s'en trouve transformée : « Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir “comment les choses se sont réellement passées”. Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger². » Il s'agit donc toujours de *faire face* : de voir advenir la violence d'une époque, et de savoir saisir l'irruption fugace de ce qui provient d'un autre temps. Ici, la pensée benjaminienne semble mettre en doute la vision de l'Histoire comme classement, catégorisation, ou mise en récit structuré des choses du passé, par l'intermédiaire de ce qui caractériserait plus aisément la *mémoire*. C'est que *face* aux dangers, l'on ne saurait se reposer si aisément sur les acquis d'une discipline ; *face* aux dangers, c'est le passé tout entier qui risque de s'écrouler :

Ce danger menace aussi bien les contenus de la tradition que ses destinataires. Il est le même pour les uns et pour les autres, et consiste pour eux à se faire l'instrument de la classe dominante. À chaque époque, il faut arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguier³.

Cet « arrachage » paraît être plus d'une fois nécessaire dans l'Histoire. La menace d'une domination peut toujours peser jusque dans la plus vive actualité. Le « conformisme » que vise Walter Benjamin est bien contextuel, et révèle les tensions politiques de son époque : « le conformisme dès l'origine inhérent à la social-démocratie n'affecte pas seulement sa tactique politique,

¹ Ainsi que le décrit Dominique Buchillet, dans « Les “autres cinq cents ans”, *Journal de la Société des Américanistes*, tome 86, 2000, p. 195-196, « Le récit des actions qu'un Mem de Sá rapporte à son roi un demi-siècle après la Conquête ou l'opinion tranchée qu'émet quelque trois cents ans plus tard le commandant de la ville de Caravelas sur le sort qu'il convient de réserver aux Indiens (en l'occurrence les Pataxó de l'extrême sud de l'Etat de Bahia), sont toujours d'actualité : menaces de morts, passage à tabac, assassinats, invasion militaire de communautés indigènes, réception des Indiens se rendant aux commémorations officielles à coups de matraque, bombes lacrymogènes et balles de caoutchouc, expulsion *manu militari* des Indiens de leur territoire, destruction du monument pataxó en hommage aux ethnies disparues depuis l'arrivée des Portugais sur le sol de ce qui constitue aujourd'hui le Brésil, sont quelques-uns des faits les plus marquants de cette dernière année. » Il s'agit bien de l'habitation d'un espace contre une autre, d'un « lieu de mémoire » contre un autre, d'une Histoire contre une autre, et de passés toujours présents : celui des exactions commises comme des soulèvements qui se dressent en réaction.

² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, op. cit., p. 431.

³ *Ibid.*

mais aussi ses vues économiques. C'est là l'une des causes de son effondrement ultérieur¹. »

L'auteur évoque les enjeux de son époque, et pourtant cela ne cesse de résonner avec d'autres, fracturant la logique du continuum. Cette « social-démocratie » était alors en crise, comme l'écrivait Rosa Luxembourg en 1915², quatre années avant de se faire assassiner et alors qu'elle était emprisonnée, tout comme elle semble l'être dans notre environnement politique le plus récent³. Le terme de « conformisme » était aussi utilisé par Cornelius Castoriadis, comme nous l'avons vu antérieurement. Le mot rejoint les maux de nos temps contemporains, et l'appel à résister au cloisonnement du passé semble toujours aussi essentiel. Il s'agit de savoir aller contre son temps : « Rien n'a plus corrompu le mouvement ouvrier allemand que la conviction de nager dans le sens du courant⁴. » Cette formule correspond à l'idée de *faire face*. Saisir les intempestivités qui surgissent d'autres temporalités désigne bien la tâche du contemporain, telle que nous l'envisageons ici.

3. Intempestivités et anachronismes

« La vie de Walter Benjamin n'a cessé de battre à contretemps⁵. » C'est par cette maxime que l'existence de l'auteur des thèses *sur le concept d'histoire* est résumée par Daniel Bensaïd : « En pleine révolution allemande, quand se joue le sort de la bataille, dont Hitler ne sera que l'épilogue, il est ailleurs. Lorsqu'il se tourne vers le bolchevisme, c'est pour se heurter de plein fouet au Thermidor stalinien et à la bureaucratie arrogante⁶. » Nous ne saurions imaginer Benjamin qu'en stricte résistance face à l'incarnation hétéronome de l'idéal vers lequel sa philosophie commençait à se tourner. Ce décalage se poursuivra jusqu'à sa tentative d'exil : « Quand il franchit les Pyrénées, la route de l'Amérique est déjà fermée. On ne passe plus⁷. » Pour

¹ *Ibid.*, p. 435.

² Rosa Luxembourg, *La Crise de la social-démocratie*, 1915, [en ligne], consultable sur : <<https://www.marxists.org/francais/luxembur/junius/rljif.html>>.

³ Voir le dossier du *Monde diplomatique*, n° 744, « Fin de cycle pour la social-démocratie », mars 2016, p. 17-20.

⁴ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 435.

⁵ Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin, sentinelle messianique*, Les Prairies ordinaires, Paris, 2000, p. 32.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

autant, n'est-ce pas précisément cette caractéristique « contrapuntique » qui nourrit la force de sa pensée, et la rend encore vive aujourd'hui ?

La porte entre ses écrits et notre temps reste bien « ouverte ». Les Thèses de Walter Benjamin, « sorte de manifeste philosophique », « en forme d'allégories et d'images dialectiques plutôt que de syllogismes abstraits » sont en effet rédigées, selon Michael Löwy, « pour l'ouverture de l'histoire » : « C'est-à-dire pour une conception du processus historique qui ouvre sur un vertigineux champ des possibles, une vaste arborescence des alternatives, sans tomber pour autant dans l'illusion d'une liberté absolue : les conditions "objectives" sont aussi des conditions de possibilité¹. » S'ouvrir aux possibles historiques ne signifie pas réinventer le contexte qui a engendré un événement donné au cours de l'Histoire. Il s'agit plutôt de se rendre attentif aux éléments délaissés par un point de vue qui attesterait d'une mise en récit arrêtée, sans pour autant nier celle-ci. Contre toute fatalité de la transformation du temps en « nasse », il reste la potentialité de son ébrèchement. La figure de Walter Benjamin est, pour Daniel Bensaïd, comme un recours face au « désajustement du monde ».

Telle une harmonique, notre contemporanéité entre en résonance la sienne, où il dût faire face à la douloureuse expérience du morcellement. Au crépuscule du XX^{ème} siècle, l'heure est, pour Bensaïd, « aux vertiges et des changements d'échelle et de l'accélération² ». Ainsi, la « crise actuelle n'est pas seulement celle de cette citoyenneté et de ses formes de représentation », mais « une crise des conditions spatiales et temporelles » au sein de laquelle « se conjuguent la dilatation infinie de l'espace (mondialisation et échappées intergalactiques) et l'hystérisation du temps accéléré par la ronde endiablée des marchandises³ ». Consumérisme exacerbé, autarcie présentiste, absence de possibilités d'altérité au sein des lieux semblent bien être les maux de notre époque. En réponse à cela, le philosophe invoque la nécessité d'une « ouverture » des temps, d'une « intempestivité » des éléments du passé.

En effet, « l'ouverture du futur » et « l'élaboration mémorielle du passé » sont des « figures politiques essentielles du temps », selon Daniel Bensaïd, car « elles commandent la fidélité comme la capacité

¹ Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendies*, op. cit., p. 135.

² Daniel Bensaïd, *Le Pari mélancolique, Métamorphoses de la politique, politique des métamorphoses*, Fayard, Paris, 1997, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 20.

d'anticipation¹ ». L'acte de choisir comment construire l'à-venir au sein du temps présent est revendiqué par lui comme un ébrèchement : « Point de passage du temps, ce présent, ouvert à ce qui est virtuel en lui-même est toujours intempestif². » Cette conception de l'actuel comme étant habité par la projection de ce qui doit venir comme par la mémoire de ce qui fut est marquée par le contretemps, l'imprévisible voire le contrariant : tout ce à quoi peut prétendre l'intempestivité. C'est pourtant dans cette « indétermination » même que se « fonde la responsabilité politique », puisque « contraire à toute notion de fatalité ou de destin³. » Cette idée engendre une posture, une prise de position effectuée sur l'organisation des temps et du monde : « Il faut être capable en effet de regarder en arrière pour pouvoir regarder en avant⁴. » Cette nécessité est commandée par la prise en compte d'un essentiel rapport à l'Histoire et à la mémoire. Ainsi, « la dialectique prophétique de la mémoire (de la tradition comme “médiation sur l'origine”) et du projet, de la pensée rétrospective et de la pensée prospective, est la clef de la conscience historique⁵ ».

Cette conscience-là est celle qui sait entrelacer la méthode de l'historien et la propension au mouvement continu qui pourrait caractériser la mémoire. Le contemporain peut vouloir construire son temps selon les événements du passé tout en recueillant les potentialités délaissées. Celles-ci sont à saisir et à organiser, et telle peut être la tâche de l'historien benjaminien, selon Daniel Bensaïd. Celui-ci « brise ce continuum illusoire pour saisir la constellation, les rapports lointains d'attraction et de gravitation, dans laquelle son époque est entrée avec une époque passée⁶. » Cette rencontre des temps peut dès lors produire quelques luminosités dans une ère en proie à la désaffection. Les fragments d'époques *a priori* disjointes s'attirent, correspondent, et sont amenés à être juxtaposés. Le présent peut alors être parsemé d'étincelles. C'est en ce sens que la figure de l'historien de Benjamin « fonde ainsi un concept du présent, dans lequel sont logés les éclats et les échardes du temps messianique, comme autant de

¹ *Ibid.*, p. 70.

² *Ibid.*, p. 71.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin, sentinelle messianique, op. cit.*, p. 94.

correspondances et d'affinités secrètes avec des galaxies jumelles¹. » Ce messianisme désigne l'espérance révolutionnaire des lendemains, capable de défier le joug de l'actuel, suivant la logique d'un « mouvement historique » qui « obéit, non à une causalité mécanique, mais à ces “attracteurs étranges”, qui mettent un peu d'ordre dans le chaos². »

Il y a donc de curieuses attractions qui peuvent s'établir entre les temps, aussi lointains paraissent-ils. La position du contemporain que défend Giorgio Agamben prétend précisément se saisir de tels entrelacements. La notion défendue, qui à première vue peut effrayer toute pratique historique, est celle de *l'anachronisme*. Cette position se définit comme « une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*³. » Autrement dit, pour être contemporain, il faudrait vivre dans la plus vive actualité, tout en la soumettant à de profondes critiques, en la criblant de doutes, en s'extrayant de tout parfait accordage qui serait autarcique. Car une stricte correspondance n'entraîne, selon le philosophe italien, que pur aveuglement : « Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle⁴. »

Ainsi faut-il savoir se retirer d'une pleine et entière adhésion au temps présent pour faire l'expérience de la contemporanéité. Mais n'y aurait-il pas quelques errements dans le fait de souscrire à toutes formes d'*anachronismes* ? Comment fonder une méthode à partir de cette idée qui peut prétendre bouleverser les structures du récit historique ? Lorsque Georges Didi-Huberman s'empare de ces réflexions, il les replace dans cette confrontation entre Histoire et mémoire, et revient sur leur nécessaire entrelacement : « Ce temps qui n'est *pas exactement le passé* a un nom : c'est *la mémoire*. C'est elle qui décante le passé de son exactitude. C'est elle qui humanise et configure le temps, entrelace ses fibres, assure ses transmissions,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 11.

⁴ *Ibid.*

le vouant à une nécessaire impureté¹. » Dépassant la nécessité d'une étroite et juste perception de l'événement, l'activité mémorielle déploie la subjectivité des souvenirs et de leurs entremêlements. Elle est à l'échelle de l'homme, comme le signifiait Enzo Traverso. Tout cela met en crise l'idée de l'Histoire comme temps linéaire, progressiste, homogène et vide, à l'instar du discours que porte Walter Benjamin, « car la mémoire est *psychique* dans son processus, *anachronique* dans ses effets de montage, de reconstruction ou de "décantation" du temps² ».

Cependant, cet *anachronisme* pourrait bien être perçu davantage comme une puissance de lecture et d'interprétation du passé que comme une contrainte à éviter ; il « serait donc moins une erreur scientifique qu'une *faute commise au regard de la convenance des temps*³. » Si le propre du contemporain comme de « l'historien matérialiste » benjaminien est de savoir se fier aux intempestivités, alors nous pouvons aisément envisager le fait que l'un et l'autre sont enclins à l'inconvenance. Nous pourrions même formuler l'hypothèse, avec Georges Didi-Huberman, que toute pratique de l'Histoire serait anachronique, puisque le regard émanerait à chaque fois d'un temps présent. Pour l'auteur, cela signifie plus précisément que « le savoir historien devrait apprendre à complexifier ses propres modèles de temps, traverser l'épaisseur de mémoires multiples, retisser les fibres des temps hétérogènes, recomposer des rythmes aux *tempi disjoints*⁴. » Il est donc question d'un acte de reconstitution, mais lié à une nécessaire pluralité. Ce travail de l'histoire convoque une multitude de temporalités, et n'hésite pas à travailler aux contretemps de toute époque, étant donné que « l'objet chronologique n'est lui-même pensable que dans son contre-rythme anachronique⁵. » Puisque le monde est désajusté ou morcelé, cette position semble paradoxalement s'accorder à cette discordance généralisée.

Pour Georges Didi-Huberman, la force contrapuntique du temps qui complexifie le rapport à l'Histoire est associée à un mot décrit comme « difficile à cerner ». Dans le postulat d'une conscience historique qui serait anachronique, il avance encore : « Risquons un pas de plus – risquons un mot

¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 37.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*

pour tenter de donner corps à l'hypothèse : *il n'y a d'histoire que de symptômes*¹. » Ce terme incarne pour l'auteur un « double paradoxe », l'un visuel, l'autre temporel. « Le paradoxe visuel est celui de l'*apparition* : un symptôme apparaît, un symptôme survient et, à ce titre, il interrompt le cours normal des choses, selon une loi – souveraine autant que souterraine – qui résiste à l'observation triviale². » Cette force du symptôme fait trembler l'image et ouvre son interprétation, bouscule son sens en interrompant le « cours de la représentation », en y invitant son « inconscient³ ». C'est une pareille tension souterraine qu'entraîne le « paradoxe temporel » de l'anachronisme : « un symptôme ne survient jamais au bon moment, apparaît toujours à contretemps, tel un très ancien malaise qui revient importuner notre présent⁴. » La rythmique du symptôme se pense « durées multiples, temps hétérogènes et mémoires entrelacées », aptes à subvertir les considérations de l'actuel et à briser la continuité chronologique, linéaire, homogène. À l'inconscient de la représentation répond son « *inconscient historique*⁵. »

Face au danger de voir celui-ci réduit à néant, lorsque le passé est mis à disposition d'un certain présentisme, l'enjeu est alors de favoriser son *apparition* de dans sa forme de *symptôme*.

4. Faire apparaître le passé, faire face à sa mise à disposition

À la suite de Paul Ricoeur, nous pourrions admettre qu'aux « abus de mémoire » répondraient des formes « d'abus de l'Histoire ». En effet, dans son travail de solidification, de mise en récit ou d'ancrage, le risque du cloisonnement – dénoncé par Benjamin comme le travers privilégié du positivisme – existe. L'un de ces excès correspondrait à la relégation de tout symptôme, de toute possibilité d'acceptation de l'anachronisme, en tant que cette notion détermine une méthode pour saisir les éléments issus d'autres temporalités aptes à troubler le temps présent. La forme autarcique de celui-ci use du passé en le défaisant de sa valeur subversive. Ce présentisme est conçu de *dispositifs mémoriels* qui empêchent la faculté d'*apparition* des puissances

¹ *Ibid.*, p. 39-40.

² *Ibid.*, p. 40.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

de bouleversement des choses antérieures ; notre réflexion sur les différentes pratiques de l'Histoire permet celle que nous souhaitons mener sur les termes d'*appareil* et de *dispositif*.

Giorgio Agamben, construisant son propos à partir des travaux de Michel Foucault, propose un travail définitionnel autour de ce dernier mot : « le terme dispositif nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être. C'est pourquoi les dispositifs doivent toujours impliquer un processus de subjectivation. Ils doivent produire leur sujet¹. » Ainsi un dispositif est un « objet » extérieur qui régit l'être d'une façon nullement naturelle. Il désigne en somme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites et les opinions et les discours des êtres vivants². » Cette modélisation de l'être peut passer par une infinité de formes. Les exemples donnés par le philosophe sont en effet multiples, et dépassent le cadre initial de la pensée foucauldienne. De cette manière, les dispositifs ne se limiteraient pas seulement à désigner « les prisons » ou « les asiles, le panoptikon, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente³. » Agamben affirme que leur caractérisation pourrait s'étendre jusqu'au « stylo », à « l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables », et « pourquoi pas » intégrer le « langage lui-même ⁴. » Tous ces éléments induisent des comportements, des usages, des gestes, des pensées et conditionnent donc l'être au-delà de sa « substance ». L'homme devient alors « sujet » : « Il y a donc deux classes : les êtres vivants (ou les substances) et les dispositifs. Entre les deux, comme tiers, les sujets. J'appelle sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs⁵. » Et si le dispositif se soumet à l'être de manière autoritaire, nous osons affirmer que le processus de subjectivation peut devenir un « assujettissement ». De cette façon, le *corps à corps* se comprend comme un *face à face*.

¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Payot et Rivages, Paris, 2007, p. 26.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 32.

Mais ne pourrait-on pas tenter de proposer une nuance ? Si nous saisissons bien l'idée que l'objet « littérature » ou « philosophie » entraîne une certaine disposition d'esprit comme de corps, de même que le « pinceau », la « partition » ou la « pipe », sont-ils parfaitement identifiables à la même catégorie de pensée que « l'asile », « la prison », « la banque », « l'hôpital psychiatrique », « l'État hétéronome » ou « la démocratie représentative » ? L'être ne se décide-t-il pas à manipuler certains de ces objets, tandis que d'autres sont irrémédiablement subis ? Il y a sans doute à considérer plusieurs « littératures » ou de dissemblables « philosophies », dont certaines savent assujettir et d'autres émanciper. Ne peut-on pas décider de lire une partition en la respectant sans incartade, comme en laissant libre cours à sa réinterprétation ? L'auditeur qui écoute le standard de jazz *Laura* composé par David Raskin en 1945 pour le film d'Otto Preminger n'est sans doute pas soumis à la même disposition d'esprit selon que la version soit d'Eric Dolphy ou de Frank Sinatra. Chaque auditeur de l'une ou l'autre des versions peut par ailleurs en faire l'expérience dans des *dispositions* contradictoires.

La notion de « dispositif » doit être mise en relation avec celle d'« appareil », conceptualisée par Jean-Louis Déotte. Si les « dispositifs » peuvent « assujettir », les « appareils » sont des vecteurs « d'individuation » et de « singularisation ». De cette manière, « nous aurons toujours à distinguer l'appareil du simple dispositif, par exemple du panoptique inventé par Jeremy Bentham, si essentiel dans *Surveiller et punir* de Foucault comme modèle de la prison, puis de toutes les institutions (école, usine, hôpital, etc.)¹. » Le modèle absolu de surveillance carcérale sert d'exemple majeur pour caractériser « la mise à disposition » de l'être humain², et Michel Foucault a en effet pu montrer le développement d'un tel dispositif à l'échelle

¹ Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, Lignes et Manifestes, Paris, 2004, p. 135.

² Le principe, défendu par le penseur londonien dans un mémoire adressé à l'assemblée française de son temps, est clairement explicité dès les premières lignes de son ouvrage : « Si l'on trouvoit (*sic*) un moyen de se rendre maître de tout ce qui peut arriver à un certain nombre d'hommes, de disposer tout ce qui les environne, de manière à opérer sur eux l'impression que l'on veut produire, de s'assurer de leurs actions, de leurs liaisons, de toutes les circonstances de leur vie, ensorte (*sic*) que rien ne pût échapper ni contrarier l'effet désiré, on ne peut pas douter qu'un moyen de cette espèce ne fût un instrument très-énergique (*sic*) et très-utile (*sic*) que les gouvernements pourroient (*sic*) appliquer à différens (*sic*) objets de la plus haute importance. », dans Jérémie Bentham, *Panoptique. Mémoire pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*, imprimé par ordre de l'imprimerie nationale, Paris, 1791, p. 3-4, [en ligne], consultable sur : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114009x/f3.image>>.

de la société tout entière. Il affirme que le panoptique doit « être compris comme un modèle généralisable de fonctionnements ; une manière de définir les rapports du pouvoir avec la vie quotidienne des hommes¹. »

La notion d'« appareil » s'oppose à un tel organe de contrôle étendu à l'entière de l'organisation des êtres. Si un dispositif « articule corps-savoir-pouvoir² », dans le « principe de l'appareil, il y a la fonction de “rendre pareil”, d'“apparier” : de comparer ce qui jusqu'alors était hétérogène³. » L'une des différences primordiales entre les deux termes concerne les enjeux du temps : comme « seul le second invente/trouve une temporalité, dès lors l'analyse de la temporalité sera elle aussi soumise à la condition des appareils⁴. » Selon cette affirmation, un appareil peut « faire époque », et inscrire singulièrement les événements qui adviennent sur une « surface d'inscription » donnée. Ainsi, le panoptique est un dispositif, car « il ne détermine pas l'époque de la surface d'inscription. Il ne fait pas époque, parce qu'il n'introduit pas un nouveau rapport à l'événement, n'invente pas une nouvelle temporalité⁵. » Suivant cette logique, « le panoptique n'est rien d'autre qu'un appareil de perspective ajusté à la discipline des corps⁶. »

Si cette distinction entre dispositif et appareil est nécessaire, c'est parce que les deux concepts touchent aux enjeux d'Histoire et de mémoire. Jean-Louis Déotte l'affirme, « s'il n'y avait pas telle ou telle surface d'inscription de l'événement, il n'y en aurait aucun enregistrement et aucune mémoire, donc aucun apparaître. La mémoire est en effet appareillée comme n'importe quelle faculté humaine⁷. » Pour pouvoir être transmis, ce qu'il advient doit être techniquement médiatisé. « Si l'événement peut être enregistré pour être transmis, c'est qu'il a trouvé une surface d'inscription⁸ » : si cette transmission s'inscrit sur une surface singulière, l'événement se rend sensible à travers un espace formel particulier qui l'incarne. La télévision fait figure d'exemple paradoxal, parce que son écran, comme la temporalité de sa

¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975, p. 207.

² Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, op. cit., p. 135.

³ Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ?*, Benjamin, Lyotard, Rancière, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, op. cit., p. 135.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁸ *Ibid.*, p. 113.

diffusion instantanée et généralisée, paraissent bien lui conférer le statut d'*appareil*. Il est par ailleurs indéniable que cet objet ait « fait époque », et qu'il inscrive et transmette les événements du monde. Pourtant, sa *mise à disposition* aux stricts critères économiques de profit, et à des règles esthétiques standardisées que l'on stipule rentables induisent une prise en compte du spectateur comme sujet et non comme individu. La forme à laquelle peut prétendre la « télévision » peut dès lors être qualifiée de « dispositif ».

Bernard Stiegler en fait un concept social : la « télécratie » serait le nom du régime spectaculaire de la misère symbolique et de la désaffection. « Notre époque », écrit-il, est « confrontée au même danger que celui que représentait la sophistique pour la cité grecque (qui connut la guerre civile), mais ce danger est de nos jours porté au niveau mondial¹ ». La situation contemporaine est comparée à l'image de la séduction par le discours à des fins de pouvoir ; nul doute que les événements électoraux les plus récents résonnent avec ces propos. Au sein de ce monde, pensé dans sa totalité, l'homme subit donc un possible péril, face auquel il paraît nécessaire de réagir. Dès lors, cette époque « est confrontée au même impératif d'inventer une nouvelle politique de l'association par la socialisation raisonnée des techniques et technologies de la relation mais c'est là aussi l'enjeu d'une lutte mondiale, et de nature industrielle². »

Nous pouvons mettre cette idée en relation avec la définition des « appareils » de Jean-Louis Déotte, mais elle évoque également nombre de propos précédemment cités. N'est-ce pas un appel à « mettre un peu d'ordre dans le chaos », en empoignant et en plaçant en relation ces « attracteurs étranges », comme le signifiait Daniel Bensaid à propos de Walter Benjamin ? N'était-ce pas le même Walter Benjamin qui caractérisait le rôle de l'historien matérialiste dans sa faculté à s'emparer des souvenirs face aux dangers d'une époque ? Notre hypothèse consiste précisément à envisager le fait que cette capacité puisse être appareillée, et qu'ainsi se dessineraient les potentialités d'un monde commun. « Mais alors, qu'est-ce qui sera l'instrument de la culture dans l'édification d'un monde commun ? », se demande Jean-Louis Déotte. « Non pas les œuvres, mais les appareils », suggère-t-il alors, avant de

¹ Bernard Stiegler, *Télécratie contre démocratie*, op. cit., p. 34.

² *Ibid.*, p. 34-35.

livrer quelques exemples cruciaux : « pour la modernité : la perspective, *la camera obscura*, le musée, la photographie, le passage urbain, le cinéma, la cure analytique, etc.¹ » Sans ces objets techniques spécifiques que l'on distinguera des dispositifs désignés par Agamben, « et pas seulement pour la modernité, il serait bien difficile de dire ce que seraient les arts pris en eux-mêmes². » Ces « arts » seraient bien des vecteurs d'« apparitions » et de « mises en relation ». Ils peuvent être les transmetteurs d'événements troublés par la singularité d'une technique, d'un créateur et d'un spectateur. C'est une réelle métamorphose de l'appréhension commune du temps que les appareils seraient susceptibles « d'inventer » :

Mais que les arts soient appareillés de telle ou telle manière entraîne nécessairement que la sensibilité commune prenne tel ou tel pli : c'est une affaire d'accueil de l'événement mais aussi d'apparat et de posture. Bien plus, c'est notre rapport à la temporalité qui change et donc la figure du passé, ou ce qu'on attend de l'avenir. Et encore, ce qui fait le « nous » en rapprochant selon un principe d'appariement ce qui, jusqu'alors, était hétérogène dans la multiplicité³.

La manière dont l'événement s'incarne dans l'apparat que suppose un appareil entraîne une posture – une attitude, une gestualité, un regard, une position, une façon de le penser. Ce bouleversement du rapport sensible est *commun*, et concerne un ensemble d'individus aptes à construire une société. Il s'agit bien d'une nouvelle relation aux temps qui est rendue possible par chacun des objets ici cités : depuis la cristallisation arrêtée de la photographie jusqu'à celle du mouvement et du montage du cinéma.

Nous voudrions ici envisager ici *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg en tant qu'appareil incarnant les enjeux du morcellement du monde comme la nécessité d'œuvrer à ce *commun* que nous tentons de présenter ; nous rapprocherons ses caractéristiques historiques, méthodologiques et esthétiques avec l'art des images en mouvement.

¹ Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, op. cit., p. 27.

² Jean-Louis Déotte, « Présentation », dans *Appareil* [en ligne], n° 1 – *Le milieu des appareils*, 2008, mis en ligne le 17 février 2008, < <http://appareil.revues.org/140>>.

³ *Ibid.*

Chapitre V

Mouvements d'Aby Warburg : *L'Atlas* comme figure et comme méthode

1. Faire face à la fracture : la trajectoire warburgienne

« Toute l'humanité est, à toutes les époques et pour toujours, schizophrène ¹ » : cette affirmation d'Aby Warburg dans une notice préparatoire à sa conférence sur son voyage chez les Indiens Hopi, écrite en 1923, est pour le moins troublante. Elle l'est d'autant plus qu'elle est destinée au cadre particulier du sanatorium de Kreuzlingen, puisque la conférence est préparée pour un public de médecins et de patients, dont il faisait lui-même partie en tant qu'interné. En effet, c'est en 1921 que l'Historien de l'art allemand arriva à la clinique dirigée par Ludwig Binswanger, lequel diagnostiqua d'abord une schizophrénie, avant d'accorder raison à son collègue psychiatre Emil Kraepelin sur un état mixte maniaco-dépressif². Cependant, comme Ernst Hans Gombrich le rappelle dans la biographie qu'il dédia à l'auteur de *L'Atlas Mnémosyne*, « le début de la maladie mentale de Warburg coïncida avec l'effondrement militaire de l'Allemagne en octobre 1918³ ».

¹ Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne* (avec un essai de Roland Recht), traduit et annoté par Roland Recht, l'Ecarquillé-INHA, Paris, 2012, p. 12.

² Ludwig Binswanger, Aby Warburg, *La Guérison infinie, Histoire clinique d'Aby Warburg*, édition établie et annotée par Davide Stimili, traduit par Maël Renouard et Martin Rueff, Payot et Rivages, Paris, 2011, p. 17.

³ Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, présenté et traduit par Lucien d'Azay, Klincksieck, Paris, 2015, p. 207.

Le problème de santé d'Aby Warburg entre en lien avec la fracture du monde. Une anamnèse rédigée le 19 mai 1921 par Binswanger avec le docteur Embden, le rapproche des événements de son passé : « La guerre plongea W. dans une agitation démesurée, en partie à cause de ses sentiments patriotiques, élevés et purs, en partie à cause des répercussions personnelles qu'elle provoquait en lui¹ ». Le document indique que son agitation ne cesse de grandir pendant le conflit. Le geste du collectionneur qui anime l'œuvre globale de Warburg se traduit alors par l'accumulation de journaux qui traitent de l'actualité. « Avant la catastrophe », caractérisée par la chute de l'Allemagne, il ira jusqu'à « se prendre pour un loup-garou². » Puis intervient l'accident déclencheur de son internement : « Il croyait ne pouvoir se soustraire à des malheurs imminents qu'en tuant sa famille et en se suicidant ; il se saisit d'un revolver, fut facilement désarmé, et, dans les premiers jours de novembre 1918, on le conduisit à la clinique du docteur Lienau³. »

Warburg rédigera lui-même quelques mots sur sa condition mentale, qui s'avèrent fascinants en raison de leur résonance avec son projet d'*Atlas*. Il écrit ainsi le 16 juillet 1921, dans une lettre à l'attention des directeurs de la clinique Bellevue : « Ma maladie consiste en ce que je perds la capacité de relier les choses d'après leurs simples rapports de causalité, ce qui se reflète dans le domaine spirituel aussi bien que réel⁴ ». Cette faculté de « liaison » sera justement au cœur du fonctionnement de *Mnémosyne*. Elle est aussi l'objet d'un « premier fragment autobiographique », composé du 29 septembre au 5 octobre 1922, qui met en lumière l'importance formelle de la mémoire jusque dans son discours. Ce court texte concerne autant ses médecins que ses « compagnons de douleurs⁵ ». Il vise à établir des liens avec des éléments antérieurs, émanant notamment de l'enfance : « De ce temps me viennent la peur suscitée par l'incohérence et la force disproportionnée de souvenirs visuels ou de sensations olfactives et auditives, l'angoisse qui fait naître le chaos, et la tentative d'instituer un ordre intellectuel dans ce chaos⁶. » L'activité mémorielle semble être pour Warburg une activité pleinement esthétique qui repose sur un fourmillement chaotique. Des

¹ Ludwig Binswanger, *Aby Warburg*, op. cit., p. 81.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁶ *Ibid.*, p. 170.

images, des sons, des odeurs composent la perception de ses souvenirs et guident son désir de les organiser comme la crainte qui nourrit une telle pensée. C'est que la mémoire possède une « force » qui se révèle difficilement « domptable » : « L'hallucination fébrile isole justement l'image mémorielle, elle la rend démesurée, et d'un coup la voici devant nous, forte à elle seule d'une puissance indomptable¹. »

N'est-ce pas la tentative de faire face à l'effroi devant telle puissance qui permit à Aby Warburg de s'émanciper de sa condition d'interné en 1924 ? C'est en effet une sorte de pacte qui est passé avec les médecins de la clinique de Kreuzlingen : si le patient parvient à livrer une conférence entière sur son voyage en terre des Indiens pueblos, il pourra s'extraire du « dispositif » de la clinique. La faculté de remémoration, comme celle de faire apparaître culture et savoir ouvrent alors les voies de sa libération. C'est en 1895 qu'il chemina sur le continent américain et décida de se diriger vers le Nouveau-Mexique et l'Arizona, rebuté par « le vide de civilisation sur la côte est des Etats-Unis », et « sincèrement dégoûté de l'histoire de l'art esthétisante² ».

C'est déjà une certaine expérience de l'image face à l'indomptable qui était alors observée par l'Historien de l'Art. L'un des motifs centraux qui incarnait cette idée résidait dans la figure du « serpent » : « le serpent est davantage que le signe de l'éclair. Il se confond avec l'éclair en une seule image pareille à un rêve ; dominer le serpent, c'est dominer l'éclair, la pluie et l'orage³. » À ce titre, Gombrich relate une anecdote qui « préfigure l'intérêt de Warburg pour la force des symboles emmagasinés dans la "mémoire" d'une civilisation⁴ ». L'Historien allemand, qui ressemble à cet instant à un ethnologue, demande à un instituteur de Keam Canyon d'illustrer un récit où un orage éclate. Si la majorité des quatorze élèves « américanisés » représente l'éclair par un coutumier zigzag, deux d'entre eux le dessinent par un serpent à la tête en forme de flèche. Ce petit événement est symptomatique de ce qu'il nommera la « survivance ». Si une culture peut tendre à l'effacement sous le poids d'une autre qui devient dominante, il reste des traces qui se refusent à une inéluctable disparition.

¹ *Ibid.*, p. 171.

² Note d'Aby Warburg pour le projet de conférence sur *Le Rituel du Serpent* du 17 mars 1923, citée dans E.H. Gombrich, *op. cit.*, p. 99.

³ Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

Après cette conférence, Aby Warburg regagne la ville de Hambourg à la fin de l'été 1924, en ayant « pris l'habitude de parler de lui-même comme d'un *revenant*, de retour de la terre des morts ; mais l'enfer dont il avait fait l'expérience semblait conférer à ses propos davantage de profondeur et d'autorité¹. » La condition de vies des fantômes constitue en effet le cœur de sa dernière œuvre, *L'Atlas Mnémosyne*, voire de son travail en général. « Pourquoi fantomatique ? D'abord parce qu'on ne sait où le saisir² », écrit Georges Didi-Huberman à propos de l'Historien. « Tel un corps spectral, cette œuvre demeure sans contours définissables : elle n'a pas encore trouvé son *corpus*. Elle hante chaque livre de la bibliothèque », et jusqu'à « chaque intervalle entre les livres, eu égard à la fameuse "loi de bon voisinage" que Warburg avait instituée dans leur classement³ ».

Dans l'entièreté de sa pratique se distingue une logique de rapprochement des éléments qu'il collectionne avec amplitude, et qui composent un « immense dédale » de « manuscrits », « notes, esquisses, schémas, journaux, correspondances que Warburg tenait inlassablement⁴ ». Voilà bien le dessin d'un « chaos » mémoriel qui se doit d'être « dompté » et cela en trouvant un moyen de l'organiser : « Mon point de départ est que je considère l'homme comme un animal capable d'utiliser des instruments et dont l'activité consiste à relier et à séparer⁵. » L'origine de ses réflexions qu'il explicitait à l'occasion de sa conférence libératrice paraît se concrétiser dans la forme que prendra l'ultime projet de son existence, resté inachevé – mais il l'est par essence – lorsque Warburg décède le 26 octobre 1929, à la veille donc des désastres européens à venir.

Le mot *Mnémosyne*, du nom de la déesse grecque de la mémoire, orne l'entrée de sa bibliothèque à Hambourg : « Un historien qui a inscrit ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ, "Mémoire", au-dessus de l'entrée de sa création exige et mérite de rester accessible à la mémoire de ceux à qui il a profité⁶. » Au sein de celle-ci furent dressés de larges planches noires sur lesquelles des images

¹ *Ibid.*, p. 217.

² Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris, 2002, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*

⁵ Note d'Aby Warburg pour le projet de conférence sur *Le Rituel du Serpent* du 17 mars 1923, citée dans Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 211.

⁶ Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 39.

pouvaient être accrochées puis retirées et redéployées ailleurs (Fig. 12a). C'est à partir de décembre 1927 que l'ensemble des conférences et des recherches entreprises par Warburg ont été incorporées dans ce large travail synthétique au nom de la titanide, fille d'Ouranos et de Gaïa et mère de neuf muses. À la fin de sa vie, quarante panneaux étaient constitués, remplis en particulier de photographies de différentes tailles, pour un total d'environ mille images¹ (Fig. 12b). Et pour les accompagner, seules des notes griffonnées et quelques titres donnés çà et là aux planches.



**Fig. 12. Aby Warburg, Atlas Mnémosyne (1927-1929).
 Photographies issues de l'Édition l'Écarquillé, 2012.
 a : Vue de la salle de lecture et de conférences avec l'exposition consacrée aux
 « Mots primitifs dans le langage passionné des gestes ».
 b : Planche numéro 2, « Représentation grecque du cosmos ».**

¹ Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 261.

L'*Atlas Mnémosyne* se compose donc aux lendemains de fractures. Celle du monde secoué par la première guerre mondiale, comme celle, mentale, d'Aby Warburg, dont il se sera tiré par la pratique de la remémoration. Mais le projet lui-même sait opérer une *déchirure* dans la manière d'appréhender l'analyse de l'Histoire de l'art :

L'atlas fait donc, d'emblée, exploser les cadres. Il brise les certitudes autoproclamées de la science sûre de ses vérités comme de l'art sûr de ses critères. Il invente, entre tout cela, des zones interstitielles d'exploration, des intervalles heuristiques. Il ignore délibérément les axiomes définitifs. C'est qu'il relève d'une théorie de la connaissance vouée au risque du sensible et d'une esthétique vouée au risque de la disparité. Il déconstruit, par son exubérance même, les idéaux d'unicité, de spécificité, de pureté, de connaissance intégrale. Il est un outil, non pas de l'épuisement logique des possibilités données, mais de l'inépuisable ouverture aux possibles non encore données. Son principe, son moteur, n'est autre que l'*imagination*¹.

Il y aurait donc dans cette manière de recueillir les images une aptitude au décloisonnement, à la contradiction de toute clôture liée à la certitude scientifique. Cette capacité se cristallise dans les *interstices*, nom de ce qui sépare comme de ce qui rapproche les éléments convoqués sur l'espace dédié. Dans le cas des planches warburgiennes, la méthode est rendue particulièrement visible : sur un fond noir sont placées les photographies et les lignes de leurs écarts et/ou proximités restent apparentes. Le choix de cette « disposition » opère par un ordonnancement sensible, esthétique, *imaginaire*, donc singulier et subjectif, et toujours renouvelable.

Voilà pourquoi c'est le mot de « mémoire » qui orne l'entrée de la bibliothèque ; c'est sa faculté de recomposition qui est sollicitée contre toute fixation définitive, unitaire et surplombante, qui accapare l'Histoire. La figure de l'atlas tiendrait en elle rien de moins qu'une « théorie de la connaissance », et pourrait dès lors être employée à de multiples usages comme un « outil », un « instrument » : un « appareil ». Ne pourrait-elle pas dès lors permettre de « briser le continuum historique », comme l'appelle de ses vœux Walter Benjamin ?

¹ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire-3*, Minuit, Paris, 2011, p. 13.

2. Confronter les temps

L'un des enjeux le plus fondamental dans la pratique de Warburg réside dans la confrontation des temporalités, ce que *L'Atlas* illustre particulièrement bien. Dans une publication des actes du 10^{ème} Congrès international de 1912, intitulée « Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare », il consacrait sa conclusion à une adresse à ses « Chers collègues » marquée d'un point d'exclamation. Il y précisait que son exposé n'était pas destiné à « résoudre un rébus » sur lequel il ne pouvait que « donner des coups de projecteurs cinématographiques » – il ne s'agirait pas seulement d'éclairer mais aussi de monter, de mettre en mouvement – mais qu'il se voulait être une « tentative partielle et provisoire » de « plaider en faveur d'un élargissement méthodique des frontières de notre science de l'art, dans le domaine de sa matière et dans le domaine géographique¹. » Ainsi, il pouvait affirmer que

Par cet essai d'interprétation des fresques du Palazzo di Schifanoia à Ferrare, j'espère avoir montré qu'une analyse iconologique qui ne se laisse pas intimider ni terroriser par des frontières policières et ne craint pas de considérer l'Antiquité, le Moyen-Age et les Temps modernes comme des périodes indissociables, ni d'interroger les œuvres d'art, qu'il s'agisse de l'art le plus libre ou le plus appliqué, comme des documents de l'expression, de dignité égale² (...).

Pour appréhender les peintures murales du Palais de Ferrare, érigé en 1385, il a paru nécessaire à Warburg de faire se rencontrer les temps. Les fresques composent le *Salon des mois*, représentant sur trois bandes les douze mois de l'année (seuls sept sont encore visibles aujourd'hui), chacun étant lié à l'un des dieux de l'Olympe et à un signe astrologique qui leur correspond. Dans l'analyse du futur auteur de *L'Atlas Mnemosyne*, les frontières étaient délibérément ouvertes entre l'Antique et le moderne. C'est par exemple ainsi que, grâce à la lecture d'un texte arabe consacré aux décans indiens rédigé par Abû Ma'sar (astronome persan né en 787 et mort en 886), « les personnages énigmatiques de Ferrare, si souvent et depuis tant d'années interrogés en vain, surgirent à [son] esprit, et voici que l'un après l'autre ils se révélèrent à [lui] comme ces *décans indiens* d'Abû Ma'sar³ ». Le regard que porte Aby

¹ Aby Warburg, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare », dans *Essais florentins*, textes traduits par Sibylle Müller, Klincksieck, Paris, 1990, p. 215.

² *Ibid.*, p. 215-216.

³ *Ibid.*, p. 206.

Warburg est alors attentif aux mouvements culturels et à la sédimentation de leurs éléments caractéristiques, considérés dans une égale dignité, saisissables dans les images. C'est en ces termes qu'il résume le singulier voyage visible, notamment dans la partie médiane des fresques du Palazzo di Schifanoia : « Après que la traduction hébraïque fut venue brouiller les choses par un nouveau dépôt, le ciel grec des étoiles fixes, passant grâce à un intermédiaire français dans la traduction latine d'Abû Ma'sar par Pietro d'Abano, déboucha dans la cosmologie monumentale du début de la Renaissance italienne¹ ».

Considérer ces énigmatiques traversées, mettre en relation les éléments culturels selon la logique de leurs étranges attractions : voilà ce qui caractérise la démarche d'Aby Warburg dans sa globalité. L'ultime projet surgissant à la fin de sa vie peut se penser comme capable de révéler de tels mouvements qui accompagnent une réelle « théorie de la mémoire sociale ». Gombrich, formulant ainsi la pensée qui se dégage du projet warburgien, rappelle la généalogie d'une telle conception, et avance l'importance des travaux de Richard Semon. Selon le biographe de l'Historien de l'art allemand, sa théorie se résumerait en ces termes :

La mémoire n'est pas une propriété de la conscience, mais la qualité qui distingue la matière vivante de la matière inanimée. C'est la capacité de réagir à un événement pendant une période de temps déterminée : à savoir une forme de conservation et de transmission de l'énergie inconnue au monde physique. Tout événement qui affecte la matière vivante laisse une trace que Semon appelle un « *engramme* ». L'énergie potentielle conservée dans cet « *engramme* » peut, dans des conditions appropriées, être réactivée et évacuée : nous disons donc alors que l'organisme agit d'une manière spécifique parce qu'il *se rappelle* l'évènement précédent².

Le travail définitionnel effectué par Semon, auteur de l'ouvrage *Mneme* que possédait Warburg depuis 1908 selon Gombrich, permet de comprendre la manière de concevoir la pratique de l'Historien de l'art allemand. Au sein de la matière vivante, les choses s'inscrivent ; l'activité mémorielle désignerait cette faculté à l'enregistrement de données perçues et de leurs redéploiements dans des contextes particuliers. Cette « grammatisation » des événements, leur inscription sur une surface donnée est alors susceptible d'éveiller les éléments conservés, de réimpliquer et de décharger leurs énergies dans l'actualité du monde.

¹ *Ibid.*

² Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 230.

Giorgio Agamben invite dans son essai la même remarque de Gombrich concernant l'influence de Semon sur Warburg. Il en conclut que si l'on considère la fonction que ce dernier « assignait à l'image comme organe de la mémoire sociale et *engramme* des tensions spirituelles d'une culture », alors nous pouvons comprendre que « son "atlas" était une sorte de gigantesque condensateur recueillant tous les courants énergétiques qui avaient et animaient encore la mémoire de l'Europe en prenant corps dans ses "fantasmes". Le nom de *Mnemosyne* trouve ici sa raison profonde¹. » Ce recours au vocabulaire de l'inscription technique met en éveil notre propre mémoire théorique : ainsi se redéploie la notion « d'appareil » au sujet de la dernière œuvre warburgienne.

Comme décrit plus haut, selon Jean-Louis Déotte, plusieurs critères permettaient de distinguer ce terme de celui de « dispositif » : un appareil se définit par sa « surface d'inscription », par son aptitude à « inventer une nouvelle temporalité » ainsi qu'à « apparier les éléments hétérogènes », et de cette manière « Faire époque ». Chaque planche qui compose *L'Atlas Mnemosyne* dresse d'abord une large surface noire. C'est sur celle-ci que viennent se greffer les éléments culturels convoqués – documents, images, photographies – qui restent à jamais amovibles. *L'Atlas* possède donc une singulière méthode d'inscription qui fonctionne comme une mise en relation. Il révèle également une temporalité particulière. En effet, les éléments qui viennent être greffés sur son support sont choisis selon le savoir, l'imaginaire, voire la malice de celui qui compose pour un instant une planche particulière. Ceux-ci sont alors susceptibles de provenir de multiples lieux comme de multiples temporalités : *L'Atlas* est l'espace de leurs confrontations, de leurs rencontres ou de leurs retrouvailles, ce que Walter Benjamin, Daniel Bensaïd ou Giorgio Agamben appellent de leurs vœux. On arguera donc que *Mnemosyne* peut être qualifié « d'appareil », notre hypothèse étant de considérer qu'il puisse « faire époque » jusqu'à celle du « monde morcelé ».

Dans sa pratique comme dans la forme esthétique qui s'en dégage, *L'Atlas Mnemosyne* est lié à l'imaginaire du *fragment*. Chacune des planches accueille des objets disparates, et les relie selon une logique propre, dans un ordonnancement aléatoire où les particularités de chaque élément restent

¹ Giorgio Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom », *Image et mémoire*, Desclée de Brouwer, Paris, 2004, p. 22.

visibles. Ainsi pour Georges Didi-Huberman, la dernière œuvre d'Aby Warburg est un véritable « pari », celui que « les images, assemblées d'une certaine façon, nous offriraient la possibilité – ou, mieux, la ressource inépuisable – d'une relecture du monde¹. » Cette nouvelle appréhension du monde – de ses événements, de ses structures ou de son Histoire – est bien une nouvelle mise en lien des choses qui le constituent : « Relire le monde : en relier différemment les morceaux disparates, en redistribuer la dissémination, façon de l'orienter et de l'interpréter, certes, mais aussi de la respecter, de la remonter sans croire la résumer ni l'épuiser². » Si, comme l'affirme Cornelius Castoriadis, notre monde est « morcelé », il y a des objets disparates qui l'habitent. Et puisque, suivant les appels lancés par Bernard Stiegler, nous devons batailler pour une nouvelle « affection », pour mettre en correspondance les données de ce monde afin d'œuvrer en faveur d'un *commun*, alors l'*Atlas* pourrait être l'un des appareils les plus aptes à nous aider pour *faire face* à cette situation contemporaine.

Car si celui-ci s'édifie dans la brèche d'une Allemagne de l'entre-deux guerres, et aux lendemains d'une fracture personnelle, certaines des inquiétudes qui s'ancrent dans la figure qu'il constitue font écho à celles qui émanent des textes et des images inscrites dans la plus vive actualité. Lorsque Giorgio Agamben rédigea son essai en 1975, après avoir consacré une année à l'étude de la bibliothèque de l'Institut Warburg, il notait ainsi une « urgence » : celle de penser la « science sans nom » qui définit selon lui la méthode de l'Historien de l'art allemand. Cette impérieuse nécessité s'inscrivait, selon lui, dans « une époque qui doit se décider, un jour ou l'autre, à prendre acte de ce que Valéry constatait déjà il y a trente ans, en écrivant “l'âge du monde fini commence”³ ». Et de ce fait, « seule cette science

¹ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, *op. cit.*, p. 20.

² *Ibid.*

³ Entre les lignes ici rédigées, il semble que rode l'esprit de Paul Valéry. En effet, Bernard Stiegler et Ars Industrialis ouvrent par exemple leur propos sur la nécessité de faire face au « monde hyperindustriel » par une référence au penseur français : « Paul Valéry, pressentant la catastrophe où menait le nazisme, constatait dès 1939 une “baisse de la valeur esprit”. Aurait-il pu imaginer dans quel état de déchéance *généralisée* tomberait l'humanité après lui en quelques décennies – là où *nous* en sommes ? », dans *Réenchanter le monde*, *op. cit.*, p. 9. Le regard de Valéry est en effet positionné face aux désastres qui troublaient son temps, et en 1919 – au plus près de la fracture mentale d'Aby Warburg – il livrait parmi les plus belles et célèbres pages sur le « naufrage » vers lequel se dirigeait l'humanité, dans *La Crise de l'esprit* : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. Nous avons entendu parler de mondes disparus tout entiers, d'empires coulés à pic avec tous leurs hommes et tous leurs engins ;

pourrait en effet permettre à l'homme occidental, sorti des limites de son ethnocentrisme, de se munir de la connaissance libératrice d'un "diagnostic de l'humain", pouvant le guérir de sa schizophrénie tragique¹. »

La dualité intérieure qui agiterait toute l'humanité, et à toute époque, comme l'atteste la phrase d'Aby Warburg par laquelle nous avons entamé notre analyse, s'illustre dans toutes les polarités saisies au sein des images qu'il aura travaillées tout au long de sa vie. L'exemple des figures des décans d'Abû Ma'sar reconnues dans les fresques du palais de Ferrare, sur lequel revient Agamben, permet de constater « la renaissance de l'astrologie dans la culture humaniste à partir du XIV^e siècle, et, donc, de l'ambiguïté de la culture de la Renaissance » qui était alors « considérée comme l'âge des Lumières par opposition à la sombre période du Moyen Age². » De cette manière, « l'apparition des images des décans et la nouvelle vie de l'Antiquité démoniaque au tout début de l'âge moderne deviennent le symptôme du conflit dans lequel s'enracine notre civilisation, et de son impossibilité à maîtriser sa propre tension bipolaire³. »

Ces énergies conflictuelles issues de temporalités distinctes qui se cristallisent au cœur des images *apparaissent* nettement dans la composition de *L'Atlas*. Sa figure est elle-même soumise à un jeu de polarités. En effet, le projet *Mnémosyne* doit bien son nom à un personnage illustre de la mythologie grecque. Frère de Prométhée, *Atlas* participa à la guerre que livrèrent les douze titans *face* aux dieux de l'Olympe. Et comme tous les titans, il éprouva – ou peut-être éprouve-t-il encore – une lourde condamnation après leurs défaites. Quand son frère fut contraint à se faire dévorer éternellement le foie pour avoir amené le feu aux hommes, Atlas doit porter à jamais le monde sur ses épaules pour avoir tenté de monter jusqu'aux cieux. Ce monde est bien lourd à tenir, c'est pourquoi le titan courbe sous son

descendus au fond inexorable des siècles avec leurs dieux et leurs lois, leurs académies et leurs sciences pures et appliquées, avec leurs grammaires, leurs dictionnaires, leurs classiques, leurs romantiques et leurs symbolistes, leurs critiques et les critiques de leurs critiques. Nous savions bien que toute la terre apparente est faite de cendres, que la cendre signifie quelque chose. Nous apercevions à travers l'épaisseur de l'histoire, les fantômes d'immenses navires qui furent chargés de richesse et d'esprit. Nous ne pouvions pas les compter. Mais ces naufrages, après tout, n'étaient pas notre affaire. », dans *La Crise de l'esprit*, Les Classiques des sciences sociales, éditions numériques, Chicoutimi, 2005, p. 4. De tels propos ne peuvent que fasciner toute esthétique du *monde morcelé*.

¹ Giorgio Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom », *op. cit.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*

poids. Mais si celui-ci le peut, c'est aussi grâce à une incroyable force ; voilà donc l'incarnation d'une tension dialectique « du *pathos* et de la puissance : Atlas ne souffre-t-il pas d'un châtement qui n'est, à tout prendre, que l'actualisation même de sa force titanesque, celle qui en fera pendant des siècles une personnification du pivot – axe et support – de notre monde tout entier¹ ? »

Aby Warburg n'aura pas manqué d'inviter le Titan sur l'une de ses planches. La deuxième, consacrée à la « Représentation grecque du cosmos » (Fig. 12b), installe, en haut à droite de sa surface noire, l'*Atlas Farnèse*, une sculpture en marbre conçue entre -50 et -25 av. J.-C, probablement inspirée d'une statue hellénistique du IIe siècle av. J.-C et achevée au XVIe siècle. Tout en elle incarne donc l'hétérogénéité des temps. À ses côtés, diverses représentations du soleil (le dessin à plat des peintures d'un calice attique datant supposément de -420 le représente personnifié sur un char chassant les étoiles tandis qu'un vase du VIe siècle fait émerger la divinité de la mer), les neuf muses – filles de *Mnémosyne* – et des illustrations d'un manuscrit consacré aux constellations du IXe siècle qui représentent « le mythe de Persée délivrant Andromède du monstre marin dans le ciel étoilé grec² ». Nous pourrions nous plaire à voir ici symbolisés nombre d'enjeux du présent travail : depuis l'attention *portée* au monde, apte à nous faire perdre pied par trop d'inquiétude, jusqu'à la nécessité de traverser les sombres et monstrueux flots dans l'espoir de voir survenir d'autres lumières, à l'aide de nombreuses batailles à mener qui, souvent, mènent à la défaite.

« Porter n'a rien d'un geste simple³ », écrit encore Georges Didi-Huberman à propos de la posture contrainte du frère de Prométhée. « Porter n'est possible qu'à travers la rencontre de deux vecteurs antagonistes, la pesanteur d'un côté, la force musculaire d'un autre⁴ » : le verbe traduit en effet toute la dialectique existante entre *puissance* et *souffrance*. Le « geste » d'*Atlas* peut être caractéristique de ceux qui subissent l'oppression : « Porter est un acte de courage, de force, mais aussi de résignation, de force opprimée : ce sont les vaincus, ce sont les esclaves qui éprouvent le plus

¹ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 88.

² Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, op. cit., p. 72.

³ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 88.

⁴ *Ibid.*

vivement le poids de ce qu'ils portent¹. » La figure du Titan est donc attachée à l'âpreté des luttes perdues ; elle ne peut qu'entraîner à penser le monde à l'aide de ses polarités conflictuelles. C'est ce qui semble animer l'œuvre entière d'Aby Warburg, qui tente de tirer des images « leur *dynamographie*, elle-même fondée sur le jeu permanent, haletant devrait-on dire, de *polarités* toujours en mouvement, toujours en conflit ou en transformations réciproques². » Cette perspective d'*enregistrement* des données mouvantes au sein de chaque image amène à questionner une autre tension dialectique qui travaille *L'Atlas* : celle qui s'instaure entre la fixité et le mouvement, et nous rapproche de l'appareil cinématographique.

3. De *L'Atlas Mnémosyne* aux images en mouvements

Contraint à soutenir la voûte céleste, Atlas est nécessairement cloisonné, rigide, bloqué. Pourtant l'objet qu'il est en train de porter est fait d'incessants déplacements, de vies et de morts d'astres qui peuvent former des constellations et dessiner des formes. L'attention à ce qui peut se mouvoir au sein des images fixes est présente dès l'origine du travail d'Aby Warburg. En 1893, lorsqu'il publia *La Naissance de Vénus et le Printemps de Sandro Botticelli*, cette disposition particulière se retrouve au cœur de son travail. C'est en effet un détail bien précis qui anime la recherche de l'historien de l'art lorsqu'il se penche sur les créations du maître italien, et en particulier sur son *Vénus* : celui du mouvement des cheveux et des tissus qui habitent les formes peintes (Fig. 13a).

Ainsi, *Le Traité de peinture* d'Alberti achevé en 1435, et que cite Aby Warburg dans son analyse, témoigne avec lyrisme de la haute importance de ces enjeux : « Je souhaite pour ma part que les cheveux exécutent les sept mouvements que j'ai recensés : qu'ils ondulent jusqu'à se nouer, qu'ils ondoient dans l'air en imitant les flammes, qu'ils se mêlent à d'autres mèches, ou se hérissent en tous sens³. » La même exigence est vouée par l'humaniste italien aux représentations des vêtements. « Or si nous voulons que les draperies soient mouvantes, alors que, lourdes et par nature toujours

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 89.

³ Alberti, cité par Aby Warburg, dans *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli, étude des représentations de l'antiquité dans la première renaissance italienne*, traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Allia, Paris, 2007, p. 15.

tombantes, elles refusent le galbe, il siéra de placer, dans un angle du tableau, le visage de Zéphyr ou d'Auster soufflant entre les nuées, pour chasser en sens contraire toutes les draperies¹ ». La présence de l'entité mythologique qui personnifie le vent au sein même de l'œuvre justifie l'action de l'élément sur la matière, et introduit la possibilité d'un érotisme, d'une « grâce particulière qui naît lorsque le côté du corps que frappe le vent paraît presque nu sous l'étoffe qui le voile, parce que cette étoffe sous l'effet du vent épouse étroitement le corps². »

De l'incarnation du vent par Zéphyr pour admettre la possibilité des ondulations de cheveux comme des drapés jusqu'à la grâce érotique et la nudité qui émanent des corps : comme le suggère Warburg, Botticelli semble suivre à la lettre les recommandations données par Alberti. Cependant, ce qui intéresse l'Historien de l'art allemand n'est pas tant cette figuration spécifique de ce mouvement que le mouvement de ce motif lui-même qui traversa l'Histoire de l'art jusqu'à se cristalliser chez les humanistes italiens du XVI^e siècle. C'est ainsi qu'à partir d'un dessin d'étude pour la composition de Vénus, supposé réalisé par un élève de Botticelli plutôt que par le peintre lui-même, Aby Warburg va admettre une ligne généalogique qui descendra jusqu'à l'Antiquité (Fig.13b). En effet, cette esquisse s'inspire d'une frise qui ornait l'un des sarcophages romains représentant l'épisode d'Achille à Skyros.

Selon Warburg, c'est très précisément celui qui fut conservé par la Woburn Abbey à l'époque de son article, et se trouvait originairement parmi les reliefs encastrés dans l'escalier de Santa Maria Aracoeli à Rome depuis le milieu du XIV^e siècle (Fig. 13c). Cette péripétie du héros grec servit de schéma courant dans la sculpture funéraire. Le modèle décrit par Warburg est ainsi très semblable à celui conservé actuellement au musée du Louvre³ (Fig. 13d). L'auteur de *L'Atlas Mnemosyne* complète son argumentaire par un descriptif de Pirro Ligorio, mort en 1583, à propos de la frise, et qui insiste précisément sur l'importance éprouvée par ce temps sur la représentation des tissus et de la figure féminine de la nymphe : « Sur ce pilier il y a six femmes sculptées qui ressemblent à de charmantes nymphes, vêtues de voiles très fins. Certaines

¹ *Ibid.*, p. 15-16.

² *Ibid.*, p. 16.

³ Pour un commentaire détaillé à propos de celui-ci, voir François Baratte, « Un sarcophage d'Achille inédit », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, tome 86, n° 2, 1974, p. 773-812, [en ligne], consultable sur : <http://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5102_1974_num_86_2_989>.

d'entre elles semblent danser et agiter un châle. Elles ont des vêtements tellement minces et transparents qu'on les dirait nues¹. »



Fig. 13. Autour de l'analyse d'Aby Warburg de La Naissance de Vénus de Sandro Botticelli.

a : Sandro Botticelli, La Naissance de Vénus, vers 1484-1485, tempera maigre, 172.5 x 278.5cm.

b : Dessin à la plume de Botticelli (?), vers la fin du XVe siècle, conservé au Musée Condé.

c : Dessin d'Eichler des parois du Sarcophage de la Woburn abbey pour l'ouvrage de Carl Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, 1890.

d : Achille à Skyros, sarcophage romain du 1er quart du 3ème siècle après JC, marbre blanc à grain fin et compact, décor bas-relief, conservé au Musée du Louvres.

¹ Pirro Ligorio, cité par Aby Warburg, dans *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli*, op. cit., p. 30.

Les termes résonnent avec ceux qu'Alberti inscrit dans son *Traité*. Les formes mouvementées qui semblent agiter la représentation de la mythologie d'Achille sur les sarcophages romains paraissent en effet liées au caractère animé des cheveux et des vêtements de la célèbre peinture de Botticelli. Cet exercice de mise en relation éprouvé par Warburg, ici réduit à quelques exemples clés, lui permet d'affirmer une « tendance » au jaillissement des formes passées au sein de certains contextes spécifiques : « Une série d'œuvres d'art proches par leur sujet – le tableau de Botticelli, le poème de Politien, le roman archéologique de Francesco Colonna, le dessin du cénacle de Botticelli et l'ekphrasis du Filarète – a révélé la tendance, née du savoir de l'époque sur l'Antiquité, à se reporter aux œuvres antiques dès l'instant où il s'agissait de donner corps au tremblement extérieur de la vie¹. »

La mise en comparaison de plusieurs éléments issus de multiples supports – des textes aux images – permet à Aby Warburg de révéler l'aptitude d'une époque à attraper les éléments d'une autre qui la précède, pour « donner corps » à ses intentions. Dans le cas spécifique de Botticelli, il s'agit d'une mise au mouvement « au carré ». Une première fois dans l'image composée par les humanistes italiens, où les cheveux et les vêtements semblent s'agiter. Et dans leur effort de redéployer des formes antérieures, ils participent une seconde fois à les mettre en mouvement, tout en ne retenant « de l'œuvre originale de l'Antiquité que ce qui [les] y intéresse² » ; les images que nous choisissons d'étudier ici nous paraissent bien tenter l'interprétation des « secousses » du monde extérieur.

C'est le même champ lexical qui habite les mots de Gombrich lorsqu'il explicite la « théorie de la mémoire sociale » warburgienne. Celle-ci postule un lien ténu entre les êtres et les images et symboles qui l'entourent. De cette façon, « le destin de l'individu dépend de la manière dont il maîtrise ces messagers d'une forme d'existence révolue, dont les traces seront à jamais en nous³. » Mais certaines positions prises face au monde amplifient la possibilité de recevoir de tels signaux issus d'autres temporalités : « L'artiste et l'historien sont les plus sensibles à ces influences invisibles du passé⁴. » C'est à leur sujet qu'intervient le vocabulaire de la sismologie et de la

¹ Aby Warburg, *ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 29.

³ Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 239.

⁴ *Ibid.*

technique. Evoquant l'historien qu'Aby Warburg sait être à de nombreux égards, Gombrich nous dit qu'il « est le “sismographe” qui réagit aux secousses de lointains tremblements de terre ou l'antenne qui capte les ondes provenant de cultures éloignées¹. »

Celui qui pratique l'Histoire en l'envisageant de cette façon ne saurait le faire sans *appareil* : « Son équipement scientifique – sa bibliothèque – est une station de réception, conçue pour enregistrer ces influences et pour les maîtriser du même coup². » Ainsi l'être et la technique qu'il emploie reçoivent tous deux les tremblements du monde. À la façon de la mémoire qui se révèle traversée par la subjectivité de chacun, l'intériorité de Warburg entre en lien avec ces réflexions :

On se rappellera avec quel effroi mêlé d'admiration Warburg considérait, à l'époque de sa maladie, les miracles de la communication électrique. La théorie des ondes mnémoniques qui nous parviennent du passé lui permettait de sublimer ces peurs et même de donner un sens à la dépression nerveuse qu'il avait surmontée.

Les mouvements électriques et mécaniques aident à animer la mémoire, et à la prolonger jusque dans les temps contemporains. Ce « sens » à trouver, au lendemain de sa fracture mentale, a pu se cristalliser dans l'ordonnancement ouvert de *L'Atlas Mnemosyne*. Philippe-Alain Michaud, travaillant la notion « d'image en mouvement » au sein de l'œuvre warburgienne, approche ce que l'on peut considérer comme un appareil de celui qui nous intéresse vivement :

Défilement, comparution, découpage : les images assemblées par Warburg sur les planches de *Mnemosyne* fonctionnent à la manière de séquences discontinues qui ne manifestent leur signification expressive qu'à la condition d'être prises dans un dispositif d'enchaînement : les panneaux fonctionnent non comme des tableaux, mais comme des écrans où se trouvent reproduits dans la simultanéité des phénomènes que le cinéma produit dans la succession³.

Ainsi, ce qui caractérise ontologiquement l'appareil cinématographique semble faire écho au fonctionnement de l'appareil warburgien. Le cinéma tout comme *L'Atlas* œuvrent avec des morceaux de réel découpé – photogrammes, photographies ou esquisse qui en cadrent certains aspects – qu'ils agencent et

¹ *Ibid.*, p. 240.

² *Ibid.*

³ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 2012, p. 329.

mettent en relation par l'intermédiaire du *montage*. Notre regard assiste à ce défilement, mécaniquement dans le cas du cinéma, subjectivement ou imaginativement, dans le cas de *L'Atlas* dans lequel le spectateur est amené à composer son chemin dans les images attachées aux planches. D'où la temporalité spécifique qui distingue les deux appareils, de la « simultanéité » à la « succession » des images.

Si l'appréhension des éléments juxtaposés ne peut dès lors que se vivre différemment, il reste à noter que l'expérience du cinéma comme de *L'Atlas* relève d'un certain phénomène de *projection*. Il est aisé de le constater dans le cas de l'art des images en mouvement, mais il est cependant nécessaire de lier *L'Atlas* de Warburg à son lieu d'accueil pour le comprendre. Comme le signifie Roland Recht, « l'on commettrait un contresens en isolant l'atlas de son contexte, qui est la bibliothèque¹ ». L'Histoire de cet espace est racontée par Fritz Saxl dans un mémoire inachevé rédigé en 1943, et que publie Gombrich. Au sein de celui-ci, nous pouvons apprendre que la bibliothèque est intimement liée à la collection de livres que Warburg commence à répertorier dès 1886, à l'âge de 20 ans, malgré des ressources modestes². C'est à son retour à Hambourg en 1924 que naît le projet d'un institut dont la fonction serait publique malgré son caractère privé. Saxl affirme que d'emblée il lui fallait trouver un lieu doté d'une bonne acoustique, afin d'accueillir des conférences en plus du volume spatial nécessaire pour entreposer les ouvrages. Ainsi, « la première pierre fut posée le 25 août 1925, et l'on inaugura l'édifice le 1^{er} mai 1926³. »

Après la mort de son créateur, c'est un nouveau désastre qui allait plonger l'Europe dans de sombres temps. De ce fait, comme si elle avait toujours été liée aux désarrois du monde, la bibliothèque déménagea à Londres en 1933 : « Un jour, on vit arriver sur la Tamise un bateau chargé de six cents caisses de livres, de rayonnages métalliques, de pupitres, de machines à relier, d'instruments photographiques, etc. Plus de 900 m² étaient nécessaires pour accueillir la bibliothèque⁴. » Celle-ci a donc toujours été un lieu de conservation de la mémoire lié à la subjectivité collectionneuse

¹ Roland Recht, « essai introductif à Aby Warburg », *L'Atlas Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 43.

² Fritz Saxl, « L'histoire de la bibliothèque de Warburg (1886-1944) », dans Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 299.

³ *Ibid.*, p. 307.

⁴ *Ibid.*, p. 311.

de son initiateur contre les « tremblements extérieurs ». En son cœur, la pensée s'expose : « Warburg met sous les yeux du public un ensemble d'images que le regard individuel peut parcourir dans un sens ou dans l'autre, les images les plus grandes ayant l'impact visuel le plus immédiat et le plus fort¹. » Ainsi, *L'Atlas Mnemosyne* sert de projection, visuelle et sonore, des travaux d'Aby Warburg.

Cependant, au-delà même des notions de découpage, de défilement ou de comparution, mais malgré les évidentes différences de matières, de médium et de temporalité de l'expérience, Philippe-Alain Michaud va encore plus loin dans son exercice de comparaison entre l'appareil cinématographique et la pratique d'Aby Warburg :

Si l'on renonce à définir le dispositif cinématographique à partir de déterminations matérielles du film comme la conjonction du support celluloïd souple, de la perforation et des émulsions rapides pour y voir, plus originellement et plus largement, la mise en relation conceptuelle de la transparence, du mouvement et de l'impression, on voit affleurer, dans le champ du cinéma, des catégories identiques à celles que Warburg a employées en histoire de l'art².

S'émancipant de la relation aux propriétés du médium – loin de la maxime de MacLuhan –, nous pourrions envisager l'idée du cinéma comme lié à au moins trois notions : « transparence », « mouvement » et « impression ». *L'Atlas Mnemosyne*, comme l'appareil cinématographique, traduisent le monde en images qu'ils font transparaître sur une surface donnée – la lumière s'inscrit par l'intermédiaire du capteur de la caméra, et figure ainsi des parcelles de celui-ci dans un cadre filmique tandis que l'on redéploie des objets déjà imprimés dans le cas de *L'Atlas* –, et de ce fait ils en enregistrent les trajectoires culturelles. Mais au-delà de leur faculté commune de « mise en relation », c'est autour du rapport à l'Histoire que la rencontre entre l'appareil cinématographique et *L'Atlas Mnemosyne* s'avèrerait la plus féconde :

Dans la dernière décennie du XIXe siècle, le cinéaste et l'historien appliquent, dans des champs séparés, des procédures identiques qui révèlent une orientation commune : sous la lumière croisée des textes et des films, un déplacement se produit dans l'ordre des discours qui conduit à voir dans le cinéma moins un spectacle qu'une forme de pensée et dans l'histoire de l'art telle que l'a pratiquée Warburg une

¹ Roland Recht, « essai introductif à Aby Warburg », dans *L'Atlas Mnemosyne*, *op. cit.*, p. 43.

² Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, *op. cit.*, p. 43.

recherche tournée moins vers la connaissance du passé que vers sa répétition dans l'univers des représentations¹.

Il s'agit moins d'une cristallisation du savoir scientifique de l'Histoire, toujours prompt à se fermer dans les rets de la certitude, que d'une aptitude à repérer les formes antérieures qui *survivent* jusque dans les temps actuels. C'est donc toujours d'un entrelacement des temporalités et d'une volonté d'en faire l'expérience dont il est question : tout cela est propice à se faire contemporain, selon Agamben. Admettre les résonnances possibles entre l'*Atlas* et l'appareil cinématographique, c'est considérer que ces deux techniques engrangent des configurations de pensées qui changent le cloisonnement de leur médium et/ou de leurs disciplines, pour dépasser les cadres du « spectacle », du divertissement ou de la mise en récit. *L'Atlas mnémosyne* peut servir de *figure* au cinéma dans son interprétation du passé. Il convient dès lors de réfléchir aux liens qu'entretient l'art des images en mouvements avec les notions d'Histoire et de mémoire.

¹ *Ibid.*

Chapitre VI

Montage(s) : réflexion filmique sur l'histoire

1. Appareil cinématographique : contrepoint historique et pratique du morcellement

Dans son essai fondamental sur *Cinéma et Histoire*, Marc Ferro propose plusieurs axes de recherche qui révèlent la multiplicité des interférences entre les deux notions, intervenant « à la jonction de l'Histoire qui se fait, à celle de l'Histoire comprise comme relation de notre temps » ou « comme explication du devenir des sociétés¹. » De cette façon, l'auteur affirme d'abord que l'art des images en mouvement a pu être envisagé dès l'origine comme « agent » de l'activité historique. Dès les premiers temps, dans la fiction comme dans le documentaire, le médium a pu être mis à la disposition d'autorités extérieures pour « endoctriner » ou « glorifier » : « En Angleterre, ils montrent essentiellement la reine, son empire, sa flotte : en France, ils choisissent de filmer les créations de la bourgeoisie montante : un train, une exposition, les institutions républicaines². » Nous connaissons d'autre part les péripéties de collusion du cinéma et des régimes établis, qui s'en servent comme leviers de propagandes, depuis les désirs de lever une armée ou d'assurer leur ancrage politique jusqu'à ceux, avides, de propager un imaginaire culturel apte à faire cheminer les marchandises.

Cependant, face à ces possibles assujettissements s'établissent nécessairement une autonomie et un « contre-pouvoir ». « Cette capacité du cinéma ne cesse de surprendre même les Églises les mieux installées dans

¹ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris, 1993, p. 19.

² *Ibid.*

leurs certitudes dogmatiques, au reste souvent fondées sur des savoirs subvertis¹ », déclare ainsi Marc Ferro. Celui-ci ajoutait, dans un texte daté de 1976, que c'est ce qui pouvait expliquer « l'aventure extraordinaire d'un certain nombre de cinéastes soviétiques qui peuvent produire des films dont la fabrication échappe à des apparatchiks bureaucrates, illettrés de la culture visuelle et qui jugent encore de l'idéologie d'une œuvre à ses dialogues, à son scénario, à sa trace écrite². » La question se pose jusque dans les situations les plus contemporaines : le bureau du cinéma chinois qui valide la production de chaque film possède par exemple un pouvoir sans concession sur leur condition de diffusion et de projection sur le territoire national³. Nous pourrions encore prolonger cette affirmation en défendant l'hypothèse que, parfois, même sans intention de subversion ostensible, ce sont les images qui composent le film qui font montre d'indocilité. De cette façon, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) des Frères Lumière n'illustre pas seulement « une création de la bourgeoisie montante », mais invente une forme par sa célèbre diagonale. Et si Dziga Vertov dédie *La 11^{ème} année* (1928) à « l'Ukraine soviétique et à la l'Union soviétique rouge tout entière », dans le carton initial d'une œuvre célébrant la décade qui suit la révolution d'octobre, il n'en est pas moins un impressionnant répertoire de matières, de lignes, de cadres, de visages et de mises en lumière.

Ainsi, le cinéma peut incarner une force critique face à la discipline historique : « La lecture cinématographique de l'Histoire pose à l'historien le problème de sa propre lecture du passé [...] grâce à la mémoire populaire et à la tradition orale le cinéaste historien peut rendre à la société une Histoire dont l'institution l'a dépossédé⁴ ». Comme le rappelle ensuite Marc Ferro, Foucault a pu affirmer, dans un entretien des *Cahiers du cinéma*, la nécessité d'œuvrer à la conservation de cette « mémoire populaire », face à sa réécriture par une autorité donnée, pour nourrir toute résistance : « Comme la mémoire est quand même un gros facteur de lutte (c'est bien, en effet, dans une espèce

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*

³ *A Touch of Sin* de Jia Zhang-ke n'a ainsi pas connu de projections filmiques officielles en Chine continentale, et n'a pu vivre sur le territoire que grâce au marché clandestin. Voir les propos du cinéaste recueillis par Clément Ghys, « Jia Zhang-ke, la Chine entre deux zones », dans *Libération* [en ligne], mis en ligne le 22 décembre 2015, disponible sur *Libération.fr*, <http://next.liberation.fr/cinema/2015/12/22/jia-zhangke-la-chine-entre-deux-zones_1422486>.

⁴ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, *op. cit.*, p. 26.

de dynamique consciente de l'histoire que les luttes se développent), si on tient la mémoire des gens, on tient leur dynamisme. Et on tient aussi leur expérience, leur savoir sur les luttes antérieures¹. » La capacité de mise en mouvement des êtres dans une société serait donc liée à la possibilité de connaître et de s'approprier leur passé, contre son enfermement dans une logique hétéronome. Si le cinéma peut bien « faire apparaître » contre toute « mise à disposition », ne pourrait-il pas être le vecteur de transmission d'une telle mémoire ?

C'est en suivant cette idée que Marc Ferro revendique la puissance de « contre-analyse » véhiculée par les films face au mépris d'un certain corps disciplinaire qui semblait dominant lorsqu'il rédigea son texte. « L'idée qu'un geste pourrait être une phrase, ce regard, un long discours, est tout à fait insupportable », écrit-il avant de se demander : « cela signifierait-il que l'image, les images sonores, le cri de cette fillette, cette foule apeurée, constituent la matière d'une autre histoire que l'Histoire, une contre-analyse de la société² ? ». C'est dans ce qui compose le cinéma lui-même que résiderait son potentiel critique : au-delà d'une stricte mise en récit, un motif, un son, un cadre, un mouvement d'appareil donneraient un contrepoint aux sources historiques habituelles. De là découle pour Marc Ferro une hypothèse, « que le film, image ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue authentique ou pure invention, est Histoire », et un postulat : « que ce qui n'a pas eu lieu (et aussi pourquoi pas, ce qui a eu lieu), les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme, c'est autant l'Histoire que l'Histoire³. » Si nous ne sommes sans doute plus à un tel point de (dé)considération du matériel filmique comme objet historique, cette hypothèse comme ce postulat proposés par Marc Ferro paraissent toujours opérants pour aiguïser théoriquement notre regard sur le cinéma.

L'art des images en mouvement a pu en effet contribuer à changer notre rapport au monde, à réfléchir à la manière dont les événements s'y sont déroulés. « En ramenant les lointains ici tout en projetant là-bas, en rendant proche l'étranger ou étrange le familier, le cinéma, par son don d'ubiquité, a

¹ Propos de Michel Foucault recueillis par Pascal Bonitzer et Serge Toubiana, dans « Entretien avec Michel Foucault », *Cahiers du cinéma* n° 251-252, Juillet-août 1974, p. 7.

² Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, *op. cit.*, p 40.

³ *Ibid.*

modifié la géographie du globe¹ », déclarent ainsi les auteurs du groupe de recherche « Théâtre de la mémoire ». Sa puissance d'ouverture atteint autant les espaces que la temporalité : « il a aussi et surtout considérablement transformé notre temps – comme époque et comme temps vécu – par son étonnant pouvoir d'actualité et de réactualisation². » Le cinéma peut donc être « témoin » de ce qui lui est, à un instant déterminé, contemporain, tout comme il peut reprendre le tissu du temps », « questionner » et « documenter l'histoire du siècle à travers reprise de vues ou (re)mise en scène de témoignages, de lieux ou de protagonistes³. » Cependant, le film ne saurait être strictement perçu comme un « *document* de l'époque ou sur l'époque », puisque son « *écriture* de l'histoire » lui est singulière, précisent les auteurs en faisant référence à Michel de Certeau⁴ :

Le langage audiovisuel permet, en effet, de revoir et re-monter l'histoire autrement que ne le fait l'historiographie écrite, par la révision des vues d' « alors » à la lumière du « depuis », par la théâtralité des témoins (dont le geste visible peut ranimer le passé, contredire ou prolonger la parole présente) ou par la reconstitution de situations qui permet la remise en jeu d'une vérité toujours à réévaluer⁵.

L'ontologie propre du cinéma détermine de ce fait les rapports que cet appareil entretient avec les concepts d'Histoire et de mémoire. Constitutif de son fonctionnement mécanique, la « reproductibilité animée » amène une expérience du retour, de la revisite, du réemploi, de la reconstruction plus ou moins subjective des événements, et ce jusque dans la difficulté de livrer le moindre témoignage : il en va ainsi des questions éthiques de représentation des désastres « innommables » que le XXe siècle a engendrés. C'est toute la question posée par Sylvie Rollet quant à la figuration de ce qu'elle appelle la « catastrophe » au cinéma.

Selon ses termes, « l'événement génocidaire » agit « comme un trou noir aux abords duquel le temps historique, fondé sur le modèle de la

¹ Christa Blümlinger, Michèle Lagny, Sylvie Lindeperg, François Niney, Sylvie Rollet (dir.), *Théâtres de la mémoire, mouvement des images, Théorème*, n°14, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, p. 5.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975.

⁵ *Ibid.*

continuité chronologique, subissait d'étranges perturbations ¹. » La conséquence de ce trouble ressemble aux visages de Janus : l'un est « celui d'un temps rompu en deux, suspendu sinon arrêté par le désastre », l'autre est « celui de la hantise, un temps où le "passé" n'est plus jamais "passé", mais toujours indéfiniment à venir². » La catastrophe fracture donc la temporalité contemporaine, comme elle « spectralise » celle qui dessine l'avenir. De ce fait, elle ouvre une « modalité de la durée historique » faite de ses deux visages « qui portent les stigmates de l'intempestivité propre à un événement subi et non vécu, dont aucune expérience n'a pu être élaborée³. » Si cette expérience peut entrer en crise, c'est parce que l'événement dont elle devrait pouvoir témoigner dépasse l'entendement, franchit le seuil de l'imaginable. Les catastrophes génocidaires qui ont terriblement ponctué le XXe siècle ont ceci de commun qu'elles paraissent inhumaines, incroyables d'horreur, et ne devraient être qu'irréelles. C'est précisément pour cela que la tâche d'en porter témoignage est des plus primordiales. Il faut bien entendre le verbe *porter* de la même manière que nous l'utilisons dans le cas de la condamnation du titan Atlas : il faut la même puissance pour parvenir à soutenir ces témoignages comme leur lourdeur, liée à l'échelle de la souffrance vécue, peut contraindre celui qui les porte. Cette situation, cette « épreuve de la violence que rien n'a pu convertir en expérience, Walter Benjamin a eu l'intuition qu'elle constituait le tournant fondateur de la modernité⁴. »

Ainsi l'auteur des thèses sur l'Histoire publiait le 7 décembre 1933 un texte dans lequel il pouvait radicalement déclarer : « le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle⁵. » Le contexte d'un tel déclin est lié à ce premier désastre militaire européen de portée mondiale, qui aura également fracturé la santé mentale d'Aby Warburg. Les mots s'écrivent à une époque charnière qui vacille vers encore plus de ténèbres : « À la porte se tient la crise économique, derrière elle une ombre, la guerre qui s'apprête⁶. » La crise touche la faculté de transmission que se doit d'organiser l'humanité.

¹ Sylvie Rollet, *Une éthique du regard, le cinéma face à la catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Pahn*, Hermann, Paris, 2011, p. 26.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *Œuvres II*, Gallimard, Paris, 2000, p. 365.

⁶ *Ibid.*, p. 372.

« Trouve-t-on encore des gens capables de raconter une histoire ? Où les mourants prononcent-ils des paroles impérissables, qui se transmettent de génération en génération comme un anneau ancestral¹ ? », questionne dès lors Walter Benjamin.

Certes, il y a eu bien des choses à vivre pour la génération qui connut la première guerre mondiale, mais elles n'ont fait que rendre littéralement muets les vivants par la force de leur violence, « jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties que l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience corporelle par l'épreuve de la faim, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants². » Gérer un conflit par les stratégies de placement des armées, sentir l'appel de son corps vidé de ses substances nutritives, subir l'absence de considération de ceux qui contrôlent les dispositifs du pouvoir : tout cela ne forme en rien une mémoire apte à protéger les sociétés humaines à venir. Ayant traversé un « paysage » où plus rien n'est reconnaissable, « hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain³ », ces êtres sont devenus « pauvres ». « Pièce par pièce, nous avons dispersé l'héritage de l'humanité, nous avons dû laisser ce trésor au mont de piété, souvent pour un centième de sa valeur, en échange de la piécette de l' "actuel"⁴. »

Cependant, cette dispersion qui laisse le monde soumis à un strict présent, rendue possible par l'« effroyable déploiement de la technique⁵ », n'empêche pas le surgissement d'une « image libératrice⁶ » au milieu du « sommeil⁷ » dans lequel sont plongés les hommes. Dans cet espace de rêve apparaît une « existence dans laquelle une automobile ne pèse pas plus lourd qu'un chapeau de paille, et où le fruit sur l'arbre s'arrondit aussi vite que la nacelle d'un balcon⁸. » Si ce lieu n'appartient qu'aux limbes de l'irréalité, une telle transformation du monde est rendue imaginairement *expérimentable* par l'intermédiaire d'un appareil spécifique : le cinéma.

¹ *Ibid.*, p. 365.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 372.

⁵ *Ibid.*, p. 365.

⁶ *Ibid.*, p. 372.

⁷ *Ibid.*, p. 371.

⁸ *Ibid.*, p. 372.

C'est en effet dans l'un de ses derniers textes, crucial pour toute la pensée du XXe siècle, que Walter Benjamin abordera le plus frontalement les enjeux de l'art des images en mouvement. Il existe quatre versions de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, de la version initiale de 1935 jusqu'à celle de 1939, traduite par Maurice de Gandillac. Tout le propos vise à cerner le problème posé par les moyens mécaniques à la disposition de l'homme, permettant de multiplier les objets esthétiques à grande échelle. La réflexion menée par Benjamin est un emblème de richesse de la pensée dialectique ; si cette reproduction induit une fin de « l'aura » de l'œuvre, désignant l'unicité de sa représentation, elle permettrait malgré tout une forme d'émancipation. À la façon de ses constats sur la crise de l'expérience, le raisonnement s'ancre dans le contexte de l'entre-deux guerres.

La tonalité du texte est bien d'ordre politique. L'objectif revendiqué est de palier les usages de la technique à des fins de destruction, militaire comme sociale. « La guerre impérialiste, en ce qu'elle a d'atroce, se définit par le décalage entre l'existence de puissants moyens de production et l'insuffisance de leurs usages à des fins de production (autrement dit, le chômage et le manque de débouchés)¹ » : l'affirmation est nette, ancrée dans un modèle de société au sein de laquelle existe un matériel technique qui féconde la précarité et la mort à la place d'améliorer la vie de l'Homme. Ce déploiement de la technique aboutit à cette « crise de l'expérience » comme à cette « guerre impérialiste » : « Au lieu de canaliser les fleuves, elle dirige le flot humain dans le lit de ses tranchées ; au lieu d'user de ses avions pour ensemercer la terre, elle répand ses bombes incendiaires sur les villes, et, par la guerre des gaz, elle a trouvé un nouveau moyen d'en finir avec l'aura². » Dans ces quelques lignes, l'expression lyrique de l'auteur joue sur une vibrante opposition entre nature et technique militaire, qui culmine avec l'extinction de « l'aura », terme primordial dans l'essai.

En effet, au cœur de celui-ci réside l'idée que la reproductibilité engendre une perte d'« authenticité³ » de l'œuvre d'art, un ébranlement de

¹ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, traduction revue par Rainer Rochlitz, Allia, Paris, 2009, p. 76-77.

² *Ibid.*, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 15.

« l'autorité de la chose ¹ ». La reproduction mécanisée entraîne une substitution de celle-ci à son « occurrence unique » par son « existence en série », et « actualise » « l'objet reproduit² ». Ces processus aboutissent « à un puissant ébranlement de la chose transmise, ébranlement de la tradition qui est la contrepartie de la crise que traverse actuellement l'humanité et de son actuelle régénération³. »

À la suite de son propos consacré à la crise de l'expérience, où Benjamin témoignait d'une impossibilité à témoigner des événements survenus en plein désastre, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* redéploie ces enjeux. L'humanité connaît ainsi, entre les deux guerres, un « ébranlement de la chose transmise », une métamorphose du mode de l'héritage. Pour Walter Benjamin, le cinéma participe pleinement à celle-ci : « Même considérée sous sa forme la plus positive, et précisément sous cette forme, on ne peut saisir la signification sociale du cinéma si l'on néglige son aspect destructeur, son aspect cathartique : la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel⁴. »

L'appareil filmique fait donc œuvre d'une certaine « destruction » qui mettrait à mal la manière d'hériter qui fut jusqu'ici opérante. Pourtant, Benjamin précise qu'une forme positive de cette transformation est bien décelable, et qu'elle serait à même de nous révéler le sens social – politique – de l'appareil cinématographique. Pour illustrer le mouvement de ce qu'il nomme cette « vaste liquidation » engendrée par cette technique spécifique, il cite un propos d'Abel Gance : « Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma [...] Toutes les légendes, toute la mythologie et tous les mythes, tous les fondateurs de religion et toutes les religions elles-mêmes [...] attendent leur résurrection lumineuse ; et les héros se bousculent à nos portes pour entrer⁵ ». Ainsi, le procédé qui traduit ce bouleversement de la valeur traditionnelle de transmission est une monumentale invitation. En donnant une chair faite de lumière qui s'inscrit sur une pellicule, nombre d'illustres figures issues de multiples temps seraient à même de reprendre vie sous les yeux des spectateurs de nombre des lieux du monde. Cette image d'une

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*

⁵ Abel Gance, « Le temps de l'image est venue », cité par Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 17.

« résurrection » d'individus, aussi divers que le peintre des médecins flamands ou le dramaturge de la tragédie du prince orphelin du Danemark, permet d'envisager le fonctionnement de l'appareil cinématographique comme une manière de briser le continuum du temps.

Cette capacité de faire exploser toutes entraves est pleinement revendiquée dans le célèbre ouvrage de Walter Benjamin :

Si le cinéma, en faisant des gros plans sur l'inventaire des réalités, en relevant des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, d'une part, nous fait mieux connaître les nécessités qui règnent sur notre existence, il parvient, d'autre part, à nous ouvrir un champ d'action immense et que nous ne soupçonnions pas. Nos bistros et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans espoir de libération. Alors vint le cinéma, et, grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, fit sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages¹.

Si un ébranlement des valeurs traditionnelles de transmission comme de l'autorité de l'œuvre est attesté par Walter Benjamin, celui-ci évoque dans le même temps la capacité émancipatrice de l'appareil cinématographique et de son fonctionnement technique. Sous son œil mécanique, notre regard porté sur la réalité s'ouvre vers de nouveaux champs de vision, les « choses », les objets et les lieux apparaissent libérés du carcan de leur familiarité. Selon les mots du penseur, le cinéma « dynamite », explose et libère d'un imaginaire cloisonnant qu'il compare au « dispositif » de la prison. La tension théorique qui émane entre ce terme et celui d'appareil, précédemment travaillée à partir de Giorgio Agamben et de Jean-Louis Déotte prend bien sa source dans les textes benjaminien. La lecture de ce dernier témoigne de l'opposition d'un usage de la technique contre un autre. Si la « première technique » tentait d'affranchir l'homme des contraintes de la nature, un second âge a affirmé la prédominance de la technique sur l'homme. Ce stade atteint son apogée dans le déferlement de « la guerre impérialiste ». Cet événement cristallise « l'époque de la technique qui s'impose aux hommes, dans ce paroxysme qu'est la guerre, entendue comme déchaînement des techniques, ensorcellement de l'homme par la technique, esthétique du choc pour le choc lui-même². » Le cinéma, ontologiquement lié aux mouvements mécaniques,

¹ Walter Benjamin, *ibid.*, p. 60-61.

² Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, *op. cit.*, p. 249.

apparaît alors comme une « nécessité » pour « lutter contre cette seconde nature purement artificielle¹ ».

Et sans doute est-ce parce qu'il touche à des enjeux similaires que celui-ci pourrait peut-être les déplacer du côté de l'émancipation plutôt que de l'aliénation. Walter Benjamin notait que celui-ci comporte un aspect « destructeur » ; il semble qu'il produirait bien quelques « débris » au sein desquels les spectateurs s'aventureraient. Mais, au lieu d'œuvrer au « choc » pour la séparation et l'annihilation – comme dans le cadre d'un dessein militaire –, l'appareil cinématographique serait capable d'entrechoquer les éléments précisément par leurs rapprochements.

Pour tenter de cerner la méthode de fonctionnement du cinéma, Benjamin s'emploie à quelques comparaisons. L'une des plus fameuses invite l'image du mage et du chirurgien dans le rôle du peintre et du cameraman. Ainsi, selon le penseur allemand, « l'attitude du mage, qui guérit un malade par l'imposition des mains, diffère de celle du chirurgien qui pratique sur lui une intervention². » C'est dans la pratique manuelle et la position prise par l'une et l'autre fonctions que leurs différences se nichent ; c'est la même distance et la même façon de saisir son objet qui rend différent le geste de peindre du geste de filmer. « Le peintre observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même ; le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné³ », affirme ainsi Benjamin. Les images du réel qui s'en dégagent sont liées à la méthode employée : « Celle du peintre est globale, celle du cameraman se morcelle en un grand nombre de parties, qui se recomposent selon une loi nouvelle⁴. »

Cette dernière phrase incarne nombre des enjeux qui tentent d'être ici traités. Le cinéma est une pratique du morcellement qui fragmente le réel. Mais cet appareil ne se permet pas de le fractionner sans proposer un nouvel agencement. Il n'utilise pas de son « effet de choc⁵ » pour détruire avec ivresse les choses du monde et ceux qui s'emploient à l'habiter comme s'évertuent à le faire « la guerre impérialiste » et les rouages du fascisme. C'est bien à cet usage de la technique que s'oppose avec véhémence la pensée de Walter

¹ *Ibid.*

² Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

Benjamin, qui peut voir dans le cinéma l'un des possibles moyens de résistance. Ainsi est célébrée sa puissance de contrepoint, jusque dans une célèbre formule d'écriture employée par l'auteur. En effet, la situation politique au sein de laquelle Benjamin rédige est celle d'une humanité « aliénée à elle-même pour être capable de vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de tout premier ordre. *Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art*¹. »

Il y aurait fort à dire sur l'interprétation de la notion de « communisme » dans les œuvres du suicidé de Port-Bou. Lui-même a essayé de cerner l'horizon de celle-ci au sein de sa propre pensée, sans choisir une position définitive. Dans une lettre rédigée le 6 mai 1934, à l'intention de son ami et régulier débatteur Gerhard Scholem, il revenait sur le sens qu'un tel terme pouvait désigner subjectivement :

Que mon communisme est plus éloigné d'un « crédo » que de toute autre forme et tout autre mode d'expression ; qu'il sacrifie son orthodoxie à n'être rien, absolument rien d'autre que l'expression de certaines expériences faites dans ma pensée et mon existence ; qu'il est une expression drastique, mais pas inféconde, de l'incapacité de la science actuelle d'offrir une place à ma pensée, de la forme économique d'offrir une place à mon existence ; qu'il représente la tentative évidente et raisonnable, pour celui qui a été privé totalement ou presque de ses moyens de production, pour proclamer dans sa pensée comme dans sa vie son droit à disposer de tels moyens ; que mon communisme est tout cela et bien d'autres choses encore, et en chacune rien d'autre que le moindre mal².

Pour Walter Benjamin, ce signe d'engagement politique ne semble en aucun lieu doctrinal, et n'est assimilable à aucune orthodoxie, ce qui est le propre de plusieurs des penseurs cités dans ce travail. Ce « communisme » n'est pas résumable, et répond à une situation concrète, historique et contextuelle. Il est l'espace où peut s'exprimer une contestation ancrée dans un processus saisissable et déterminable, il est un moyen – et peut-être le seul – d'installer sa pensée *face* aux désastres dont son époque doit faire l'épreuve. Il s'agit bien d'agir en réponse à la montée d'un fascisme, qui en Allemagne vient d'accéder au pouvoir, et en opposition aux modalités économiques industrielles qui *séparent* les moyens de production de celui qui œuvre avec et

¹ *Ibid.*, p. 77.

² Walter Benjamin, « Correspondance W. Benjamin – G. Scholem – 6 mai 1934, à Gershom Scholem », [en ligne] consultable sur : <<http://walterbenjaminarchives.mahj.org/abecedaire-28-communisme.php>>.

pour ceux-ci. Nous voudrions ici ajouter une hypothèse à ses propres mots : que le « communisme » de Walter Benjamin est en effet moins la caractéristique d'une prise de position partisane – dans le sens d'une mise à disposition de la pensée d'un homme à un parti – qu'une prise de position théorique, philosophique, esthétique pouvant œuvrer pour la « mise en commun », selon l'idée de Pierre Dardot et Christian Laval. C'est suivant celle-ci que l'œuvre de Walter Benjamin *fait face* à tout dessein de *séparation* qu'établit un régime politique donné fondé sur l'hétéronomie¹.

La position politique de l'auteur de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* s'inscrirait dans des enjeux similaires à ceux du cinéma considéré comme technique de mise en relation nouvelle des éléments arrachés au réel. L'opération qui vise à rapprocher, tel un *chirurgien*, des éléments préalablement distincts porte le nom de « montage », elle est également visible dans la pratique théorique et scripturaire de Walter Benjamin, au-delà même de son texte sur le cinéma. Le projet pour lequel cette notion convient le mieux est sans nul doute *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*. L'ouvrage, qui restera un ambitieux chantier ouvert à jamais, fut d'abord rédigé de 1927 à 1929 avant d'être repris de 1934 à 1940. Il se compose de milliers d'aphorismes, de morceaux de textes, d'esquisses de commentaires et de citations provenant de multiples auteurs. Tous ces fragments sont classés selon des catégories diverses, rangés suivant

¹ « Seul le communisme envisage de mettre un terme au système tout entier des séparations », affirme Gáspár Miklós Tamás, avant de dresser une liste à visée exhaustive : « - à la séparation entre producteurs et moyens de production, - à la séparation entre possédants et ceux qui n'ont aucune propriété, - à la différence entre citoyens et non-citoyens, - à la différence entre hommes et femmes, - entre adultes et enfants, - entre hétéros et homos, - entre bien-portants et malades, - entre le travail manuel et intellectuel, - entre dirigeants et dirigés, - entre exploitants et exploités, - entre l'opresseur et l'opprimé, - entre riches et pauvres, - entre prolétaire et bourgeois, - entre blanc et de couleur, - entre « l'Etat » et la « société civile », - entre la science et la religion, - entre théorie et pratique, - entre « sain » et « fou », - entre autorité et subversion, - entre travail et loisir, - entre producteur et consommateur, - entre connaissance et ignorance, - entre professeur et élève, - entre l'âme et le corps, - entre l'art et la vie, - entre la ville et le pays, - entre la politesse et la bonté, - entre le désir et l'amour, - entre communauté et individu, - entre action et réflexion, - entre nature et artifice, - entre beau et laid, - entre la loi et la morale, - entre tradition et innovation, - entre la mémoire et l'oubli, - entre identité et différence, - entre le prêtre et le laïc, - entre les puissants et les faibles, - entre fortuné et infortuné, - entre fort et faible, - entre armé et désarmé, - entre ravisseur et victime, - entre expert et amateur, - entre l'art et son public, - entre prospère et infructueux, - entre le texte (fermé) et la parole, l'écriture et la discussion, - entre ami et ennemi, - entre « public » et « privé », - entre invité et hôte, - entre ici et là-bas, - entre étrange et familier, - entre dedans et dehors », dans « Le communisme sur les ruines du socialisme », dans Alain Badiou, Slavoj Žižek (dir.), *L'Idée du communisme, Volume 2 Berlin 2010*, Nouvelles Editions Lignes, Paris, 2011, p. 269-271.

les lettres de l'alphabet, telles que « Le flâneur », « La Commune » ou « Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique, Jung ». Cette constellation de références et de pensées visait à transmettre l'épaisseur historique et sociale du siècle qui précédait celui au cours duquel Benjamin s'évertuait à vivre, et dont Paris et ses labyrinthiques entrelacs urbains seraient, selon lui, le symptôme.

Dans l'océan de réflexions proposées, nous pouvons voir apparaître le terme qui nous intéresse, alors qu'il tente de répondre aux interrogations suivantes : « la compréhension marxiste de l'histoire doit-elle être nécessairement acquise au détriment de la visibilité de l'histoire elle-même ? Ou encore : par quelle voie est-il possible d'associer une visibilité (*Anschaulichkeit*) accrue avec l'application de la méthode marxiste ¹? » La problématique est donc à la fois politique et historique ; la réponse de Benjamin convoque la pratique du montage et l'analyse des événements modestes et singuliers : « La première étape sur cette voie consistera à reprendre dans l'histoire le principe du montage. C'est-à-dire édifier grandes les constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté². » Selon l'auteur des *thèses sur le concept d'histoire*, au sein « du petit élément singulier » peut se découvrir « le cristal de l'événement total³ ». La maxime ne serait certainement pas reniée par Aby Warburg, pour qui « le bon Dieu se niche dans les détails (*Der liebe Gott steckt im Detail*)⁴ ». Il terminait son fragment numéroté « N2, 6 » par trois mots entourés d'épais signes de ponctuations : « Rebut de l'histoire ».

Cette *a priori* mystérieuse conclusion va nous accompagner lorsque nous envisagerons le cinéma comme étant capable du sauvetage des éléments refoulés par les temps contemporains. Il reste d'abord à cerner la notion de « montage » dans sa dimension *épistémologique*. C'est en effet ainsi que Jacques Aumont peut la considérer à partir de Walter Benjamin : « C'est ce dernier qui a dit le plus nettement qu'à ses yeux le montage (comme le développement, le flash et autres procédures de production d'images alors

¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Éditions du Cerf, Paris, 1989, p. 477.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Voir Maud Hagelstein, « Aby Warburg, science du détail et éléments secondaires », dans Livio Belloï et Maud Hagelstein (dir.), *La Mécanique du détail*, ENS éditions, Lyon, p. 191.

nouvelles) n'était rien de moins qu'une épistémologie, révélant de nouvelles régions de conscience¹. » Cette pratique de rapprochement des images, qui se révèle en tant que véritable théorie de la connaissance, permet de lier le nom d'Aby Warburg au travail sur l'Histoire mené par l'intermédiaire de l'appareil cinématographique.

2. Battements de cœur et beau souci

Montage, le mot est profondément ancré au cœur de la pensée du cinéma, de son Histoire comme de son ontologie, voire de l'Histoire de cette ontologie. Quelques pages françaises cristallisent l'un des moments le plus bouillonnant de débats à son sujet : en décembre 1956, le numéro 65 des *Cahiers du Cinéma* propose une réflexion sur la notion, en invitant trois illustres rédacteurs à proposer leurs visions. Henri Colpi, Jean-Luc Godard et André Bazin livrent respectivement trois textes : « 1. Dégradation d'un art : le montage² », « 2. Montage, mon beau souci³ », « 3. Montage interdit⁴ ».

L'écrit d'Henri Colpi permet de situer l'évolution historique de cette pratique qui, à l'époque de la pellicule, consistait en une « gymnastique des ciseaux⁵ », et introduit un autre vocable essentiel : celui de « rythme » que les différentes manières de monter peuvent entraîner. « Chaque film réclama son allure personnelle, mais ne cherche pas trop avant de lois exactes à la cadence cinématographique », affirme-t-il alors, en s'élevant contre toute rationalité formelle : « La rigueur scientifique ou les calculs mathématiques échouent devant la sensation : on ressent un rythme, c'est une affaire d'impression⁶. » Peut-être est-ce à cet égard que l'appareil cinématographique sait parfois agir à *contretemps* de la mise en récit dominante de l'Histoire. Cette faculté rythmique est quoi qu'il en soit intrinsèque à ses données mécaniques, à sa cadence technique. Mais elle pourrait se révéler au sein même de l'image, qui, selon Hubert Damisch possède son « rythme, sa pulsation, son *beat* (comme on le dit de celui du jazz) » :

¹ Jacques Aumont, *Montage « la seule invention du cinéma »*, Vrin, Paris, 2015, p. 74.

² Henri Colpi, « Dégradation d'un art : le montage », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 65, décembre 1956, p. 26-29.

³ Jean-Luc Godard, « Montage, mon beau souci », *op. cit.*, p. 30-31.

⁴ André Bazin, « Montage interdit », *op. cit.*, p. 32-36.

⁵ Henri Colpi, « Dégradation d'un art : le montage », *op. cit.*, p. 26

⁶ *Ibid.*, p. 26-27.

Beat des images telles qu'elles se succèdent sur l'écran, *beat* des plans et des séquences, *beat* du montage ; *beat* du noir et du blanc, de l'éclat de la lumière et de son éclipse ; mais *beat* aussi bien, des associations auxquelles prête la vision elle-même répétée d'un film, *beat* des interférences et des ruptures de niveau qu'elle induit ; *beat* du temps jusque dans ce celui-ci peut avoir, paradoxalement de « désynchro » ; *beat* de l'histoire jusque dans ce que le terme peut avoir aujourd'hui d'anachronique, et l'idée, de proprement infigurable¹.

Dans une prose que ne renieraient pas Madlib et son *Shades of blue* (Blue note, 2003), Hubert Damisch se saisit de tous les enjeux ici revendiqués. La rythmique des images est liée aux variations de lumière et de ses ombres, à la mise en relation qui s'opère au sein de celle-ci, et dans les liens qui se construisent avec son spectateur, comme dans sa capacité contrapuntique. Ainsi, l'image secoue l'histoire, l'anachronise au-delà même de toute figuration.

Ce dépassement du cadre *figuratif* n'est-il pas au cœur de la pensée *figurale* des images, en tant qu'elle serait une manière de voir celles-ci en décidant de ne pas s'arrêter seulement à ce qu'elles représentent *figurativement*, ni à la façon dont elles se sont structurées concrètement (historiquement, socialement, économiquement par exemple) ? « Pas seulement », cela veut dire non pas contre, mais avec – en ayant conscience – et par après – en jouant à « voir » ce qui se dérobe de ces strictes « vues ». La zone d'analyse de ces pensées figurales est ce qui se niche dans l'« opacité » d'une image, son ombre, ce qui la trouble : « Car le figural est *opaque*. Il désarme tout discours. Ce que voit le regard n'est jamais ce qu'est la figure. Elle est autre, elle est ailleurs, elle est autrement dans l'ici de toute image : ce qu'il s'agit de laisser croître dans notre regard », déclare Luc Vancheri². Il y aurait donc quelque chose au sein de la figure qui n'irait pas de soi. Quelque chose dont ne témoignerait pas sa seule surface, puisqu'elle serait habitée par d'autres dynamiques, d'autres enjeux, d'autres *désirs* qui l'inquiètent. Cependant, il ne s'agit pas là d'un refus de l'expérience de la représentation, mais au contraire d'un redoublement d'effort : « L'opacité ne refuse pas le visible, elle avertit le visible de sa visibilité particulière : elle le dédouble. Elle fait voir la figure figurative et la figure figurale, l'une tournée

¹ Hubert Damisch, « L'image-rythme », préface de l'ouvrage de Dominique Païni, *Le Cinéma, un art moderne*, Cahiers du cinéma, Paris, 1996.

² Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, Armand Colin, Paris, 2011, p. 107

vers la forme, l'autre vers la force¹ ». C'est donc très certainement décontenancés que nous y faisons face, puisqu'il nous faut réaliser qu'il y a sans doute à voir et à penser au-delà de la représentation figurative. Cela irrigue notre manière d'analyser les images, car « la figuration cinématographique naît véritablement lorsque des corps se mettent en quête d'échapper à la fiction de leur personnage, lorsque leur réalité figurative cesse d'être leur seule réalité filmique, lorsque se dessinent les agencements de leur réalité figurale qui commandent d'autres plans de signification² ». Le montage, lorsqu'il s'emploie à rapprocher des éléments disjoints à *première vue* par leur situation géographique ou temporelle, n'est-il pas un geste qui permet d'arracher les images à leur continuité narrative ou figurative ? Les planches d'Aby Warburg semblent être des exemples d'ordonnements propres à ouvrir d'autres « plans de significations », d'autres sens et d'autres possibilités de lectures de celles-ci, à faire se rencontrer des corps étrangers

Alors qu'André Bazin défend l'idée que l'absence de montage permet au film de gagner en vraisemblance et d'activer sa puissance de fable – d'où l'idée d' « interdit » défendue à partir du *Ballon rouge* (1956) d'Albert Lamorisse –, Jean-Luc Godard considère le montage comme un « beau souci ». Il compare cette tâche au rôle du réalisateur et livre alors cette célèbre formule : « Si mettre en scène est un regard, monter est un *battement de cœur*. *Prévoir* est le propre des deux ; mais ce que l'une cherche à prévoir dans l'espace, l'autre le cherche dans le temps³ ». La gymnastique du ciseau et de la colle aurait donc à voir avec un corps intérieur, qui ne se limite pas à la surface visible, comme avec la pratique de la matière temporelle.

Et si cette métaphore du cœur lui paraît pertinente, c'est parce qu'elle est intimement attachée à l'idée de rythme, d'attraction et d'affection. Le montage sait aussi œuvrer par dédoublement, autant qu'il se confronte à « l'opacité » : « Quand des effets de montage l'emporteront en efficacité sur des effets de mise en scène, la beauté de celle-ci s'en trouvera doublée, de son charme l'imprévu dévoilant les secrets par une opération analogue à celle qui consiste dans les mathématiques à *mettre* une inconnue en *évidence*⁴. » Godard semble s'amuser ici des mots employés par Colpi. S'il n'y a pas de lois

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*

³ Jean-Luc Godard, « Montage mon beau souci », *op. cit.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*

scientifiques qui permettent de proposer une unique et juste cadence pour le cinéma – et il faudra toujours opposer la plus véhémente des résistances à tout dispositif, qu’il soit télévisuel ou spectaculaire, qui voudrait prouver le contraire –, le futur réalisateur d’*À bout de souffle* (1959) emprunte l’image des mathématiques pour affirmer la potentialité de résolution qu’offre le montage, réorganisant l’aléatoire enregistré par la caméra pour en « dévoiler » la beauté.

Qu’en est-il lorsque cette idée est portée à la puissance de l’Histoire et à l’interrogation menée quant à l’organisation politique du monde ? Georges Didi-Huberman n’a de cesse de poursuivre sa réflexion sur le montage comme pratique « épistémologique ». Ainsi, ses propos permettent d’approfondir cette notion :

On n’expose la politique qu’à montrer les conflits, les paradoxes, les chocs réciproques dont toute histoire est tissée. C’est pourquoi le montage apparaît comme la procédure par excellence de cette exposition : les choses n’y apparaissent qu’à prendre position, elles ne s’y montrent qu’à se démonter d’abord, comme on parle de la violence d’une tempête « démontée », vague contre vague, ou comme on parle d’une horloge « démontée », c’est-à-dire analysée, explorée, donc éparpillée par la fureur de savoir mise en œuvre par quelque philosophe ou enfant baudelairien¹.

Il faut, pour penser à la façon dont s’organise le monde, œuvrer à « l’exposition » de ce qui en lui s’agite. Ses *mouvements* sont sources de tensions et de dynamiques. De telles mises en perspectives des conflictualités qui animent l’homme entrent bien en écho avec la mise en relation des images, apte à faire émerger un sens nouveau dans leur juxtaposition. Voilà pourquoi cette « procédure » semble privilégiée dans les espaces de pensée que peuvent représenter *L’Atlas Mnémosyne* d’Aby Warburg ou *Le Livre des passages* de Walter Benjamin, cherchant tous deux à élaborer une réflexion sur l’Histoire des sociétés. Au cœur de la pratique cinématographique, le montage fait d’abord œuvre de *destruction*, de *démontage* de la *structure* originale de l’objet : à la manière d’un horloger qui ouvre et désassemble l’outil qu’il désire réparer, ou à la façon des révolutionnaires ou des Indiens prenant pour cible ces artefacts du temps. Mais la gestuelle ne va pas sans *remontage* et réorganisation de la chose disjointe, motivée par la volonté de penser et de *démontrer*.

¹ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L’œil de l’histoire, 1*, Minuit, Paris, 2009, p. 129.

C'est précisément ce que Charles Baudelaire signifie en conclusion de sa riche intervention sur les objets d'amusements enfantins. Face à son « joujou », le « marmot » est soudain envahi par le désir irréprouvable d'attester « l'âme » du pantin qui l'entraîne dans des périples imaginaires. Le poète l'avoue : il ne saurait « blâmer » ce qu'il considère comme la première « tendance métaphysique ». Dès lors « l'enfant tourne, retourne son joujou, il le gratte, il le secoue, le cogne contre les murs, le jette par terre. De temps en temps, il fait recommencer ses mouvements mécaniques, quelquefois en sens inverse. La vie merveilleuse s'arrête. » Cet usage de déconstruction de son objet, « comme le peuple qui assiège les Tuileries », qui dans le cas du joujou émane selon Baudelaire d'une volonté de connaissance, est forcément déceptif ; « Mais où est l'âme ? C'est ici que commencent l'hébétément et la tristesse¹. » Des insurgés attaquant les horloges jusqu'à l'enfant détruisant son jouet, nous nous trouvons toujours dans un discours sur le maniement de la déchirure, de la fracture et dans la recombinaison des morceaux décelables au sein du monde.

C'est cette pratique, élaborée en méthodologie – en manière de *faire face* au monde – que peut mettre en lumière Georges Didi-Huberman :

Élever sa colère à la hauteur d'un travail, patient, sur les images du monde qui suscite notre colère. Essayer, sans relâche, de comprendre le lien entre ces images et la violence du monde. Sans cesse réapprendre. Ne jamais croire prendre – encore moins posséder – ce que l'on montre. Toujours tout remonter en prenant la main, puis en lâchant la main du spectateur, pour émanciper son regard. Mais ne jamais oublier la colère dont tout ce travail procède. Refendre, donc, sans relâche, toute certitude et toute unité provisoirement reformées dans le montage. Maintenir le risque – le rythme – dialectique².

La source d'une œuvre qui prendrait en charge les images produites par le monde aurait donc une incarnation émotionnelle : la « colère » causée par la violence répétée de cet espace des hommes d'où surgissent les représentations travaillées. Cette émotion-là est bien attachée au contexte du « monde morcelé », si l'on en croit la pensée de Jean-Luc Nancy. La colère est pour l'auteur « le sentiment politique par excellence », car à travers elle s'exprime « l'inadmissible », « l'intolérable », le « refus », « une résistance qui

¹ Charles Baudelaire, « Morale du joujou », dans *Le Monde littéraire*, 17 avril 1853, [en ligne], consultable sur : <<http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/moraljou.htm>>.

² Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire*, 2, Minuit, 2010, p. 131-132.

se jette d'emblée au-delà de tout ce qu'elle peut raisonnablement accomplir – pour frayer les voies possibles de quelque nouvelle négociation du raisonnable mais aussi d'une vigilance intraitable¹. » La faculté de contester un ordre donné est censée manquer aux temps contemporains, après l'effondrement des structures socialistes étatiques, « avec les marxismes, avec les communismes, ont aussi disparu les colères politiques, dans un grand *no man's land* “démocratique” ». Sans cette bouillonnante forme affective, « la politique est accommodement et trafic d'influences, et en écrire sans colère, c'est trafiquer des séductions de l'écrit². » Enfin, l'appréhension de cet achèvement de siècle et d'utopie effectuée dans un cadre général de refoulement est précisément ce qui suscite cette variante de la rage : « Colère, donc, devant la croyance ridicule qui nous baigne de toutes parts : on en aurait fini, tout simplement fini, avec le marxisme et avec le communisme », nous dit-il, « comme si l'histoire, notre histoire, pouvait être inconsistante, fantasmatique, floconneuse au point de nous avoir tout bonnement menés, pendant cinquante ans, sur ses nuages qu'un instant dissipe³... »

Considérer la complexité de cette Histoire, jusque dans ses désastres ou son opacité, tel est l'exercice à mener « sans relâche », selon Georges Didi-Huberman. Cette pratique de la connaissance et de la compréhension du monde se doit d'être mêlée à la puissance de la modestie et de la remise en question (qui est une re-problématisation et un redéploiement de son organisation). Les mots du penseur livrent une interprétation des événements qui luttent contre tout cloisonnement définitif et déterministe. En ce sens, l'inachèvement intrinsèque de *L'Atlas mnémotique* d'Aby Warburg est à l'image de ces paroles. Le travail exposé dans le cadre de ses conférences peut être considéré comme une œuvre pédagogique autant qu'émancipatrice. Mais c'est surtout une œuvre de *montage*, qui joue donc de la fracture, des ruptures et des contretemps, lorsque son auteur s'obstine à prendre position *face* au monde et à son Histoire. Certains cinéastes savent prétendre à ses exigences, dont Jean-Luc Godard, en transi de la gymnastique des ciseaux.

¹ Jean-Luc Nancy, *La Comparution*, *op. cit.*, p. 58-59.

² *Ibid.*, p. 59.

³ *Ibid.*

3. « Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu » : à propos des *Histoire(s)* de Jean-Luc Godard

En effet, au-delà de ses textes critiques et/ou théoriques dont celui consacré au dit « beau souci », nous savons que ses réalisations ont elles-mêmes su *fracturer* l'Histoire du cinéma, depuis ses aventureux *jump-cut* qui secouèrent la nouvelle vague dans *À bout de souffle*, en reprenant la stylistique de l'errance amusée d'Omarou Ganda au sein des rues d'Abidjan, dans le film réalisé avec Jean Rouch *Moi, un noir* (1958). Si les notions de mémoire et d'Histoire s'immiscent dans nombre de ses œuvres, souvent les plus récentes – et nous aurons l'occasion d'y revenir –, ce sont ses *Histoire(s) du cinéma* qui les revendiquent le plus *frontalement* et qui nous permettent de directement les interroger. « Composées » entre 1988 et 1998, et produites en particulier par la télévision, elles se construisent en quatre chapitres subdivisés en deux parties chacun. En plus de son impressionnant usage du montage, l'objet filmique est par ailleurs analysable à partir du vocabulaire de la musique, à tel point que les *Histoire(s) du cinéma* sont considérées par John Zorn comme le sommet de l'art du réalisateur¹, que Céline Scemama a retranscrit une véritable *partition*², et que Godard l'évoque lui-même en ces termes³.

Puisque nous savons avec Aby Warburg que « Dieu se niche dans les détails » et que par leur « mécanique » nous pouvons avoir accès à une idée de l'ensemble, nous pouvons nous confronter aux *Histoire(s) du cinéma* en nous attachant à quelques éléments particuliers, à la manière de l'analyse d'un échantillon. L'œuvre, en effet, fonctionne par la profusion de citations, d'images empruntées, et de commentaires proposés par le cinéaste, rappelant à cet égard le travail de Walter Benjamin pour son *livre des passages*, comme le signifie également Youssef Ishagpour⁴ dans son dialogue avec Jean-Luc Godard. Son intention vise à penser un certain état du cinéma aux vues de son

¹ John Zorn, *Notes sur Godard*, consultables dans le livret de *Godard/Spillane*, New York, Tzadik, 1999.

² Céline Scemama, *La Partition des « Histoire(s) du cinéma » de Jean-Luc Godard*, Centre de recherche sur l'image, Université Paris 1, [en ligne], consultable sur : <cri-image.univ-paris1.fr/celine/celinegodard.html>.

³ « C'est du cinéma, c'est-à-dire non pas comme la littérature qui est plus liée à un sens, mais dans le film il y a le rythme, c'est plus proche de la musique, c'est comme ça que pour le rythme j'ai utilisé le noir... », dans Jean-Luc Godard, Youssef Ishagpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, dialogue*, Farrago, Tours, 2000, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

(et ses) histoire(s), et de celui de son siècle semé de catastrophes. L'intérêt de l'art des images en mouvement est des plus hauts : « En tant que par sa puissance le cinéma a été la fabrique du siècle, ou pour vous citer a fait "*exister le XXe siècle*", il est aussi important que tel ou tel grand fait historique, et à ce titre il peut venir à côté d'eux¹. » La forme que Godard confère à son rapport à l'Histoire – de son art et du monde – est celle de l'entrelacement, du fragmentaire, de l'éclatement du continuum et de l'invitation aux subjectivités de la mémoire.

Ainsi dans la première partie du deuxième chapitre, le cinéaste se met en scène dans une discussion avec Serge Daney, dont la voix spectrale résonne littéralement. « Il y a évidemment plein de raisons qui font que c'est toi qui devais la faire cette histoire », lui lance le critique, affirmant d'emblée la singularité de l'auteur. Avant que ne démarre le dialogue et ne s'affiche le titre de la partie, « Seul le cinéma », sur les silhouettes des deux illustres protagonistes, nous voyons défiler des images, dont des hommages écrits (« Pour Armand J. Caulliez et pour Santiago Alvarez », soient l'auteur français d'ouvrages sur le cinéma et le réalisateur cubain de documentaires politiques, respectivement décédés en 1992 et 1998), puis se fait entendre la *Musique funèbre pour alto et cordes* (1936) d'Hindemith.

Apparaissent ensuite deux photographies de Jean-Luc Godard sur lesquelles s'inscrit une maxime, bien prompte à nous inspirer théoriquement, et détournant une phrase d'Oscar Wilde dont la figure surgit à son tour : « Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail de l'historien² » (Fig. 14a, 14b, 14c). La phrase, qui conclut le « détail » sur lequel nous centrons notre analyse, résonne avec le propos de Marc Ferro que nous citons plus tôt : *ce qui n'a pas eu lieu* – les imaginaires, les espérances ou les désirs – est matière à penser l'Histoire tout autant que *ce qui a eu lieu* – les faits, les actes ou les événements. La séquence du film nous invite à considérer que le travail sur cette « matière » peut être l'une des tâches du cinéma

¹ *Ibid.*, p. 8.

² « Décrire avec précision ce qui ne s'est jamais produit n'est pas seulement l'occupation normale de l'historien, c'est le privilège inaliénable de tout homme cultivé et talentueux », écrit Oscar Wilde dans « La Critique comme artiste », dans *Œuvres*, Gallimard, coll. « La Pléiade », Paris, 1996, p. 837.

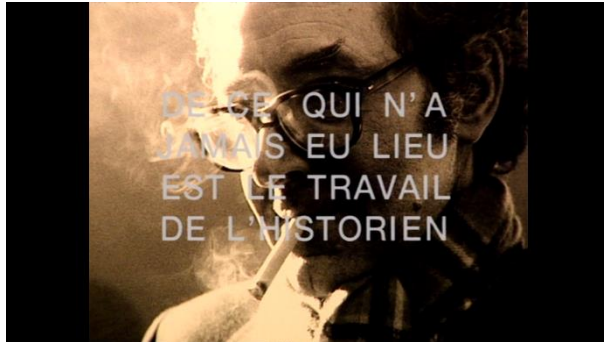


Fig. 14a, b, c. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, partie 2a « Seul le cinéma », 1988-1998.

Tout d'abord, les cordes mélancoliques qui accompagnent l'ouverture du second chapitre donnent une juste *tonalité* aux propos échangés par Jean-Luc Godard et Serge Daney. Ceux-ci paraissent en effet tirer un bilan du passé au crépuscule d'un siècle qui aura résolu « l'affaire du XIXe » par le cinéma, et brosent un portrait de la génération de la Nouvelle vague qui eut la « chance » de porter un héritage « complexe et mouvementé ». Mais à l'heure de ces mots, une sensation de finitude domine, et une Histoire doit être livrée à cet instant, car la possibilité même d'en émettre une semble désormais compromise. Le cinéma est considéré à ce titre « comme la seule occasion de faire de l'Histoire » qui fut donnée à cette génération, selon les paroles de Daney qui semble reprendre ici une vieille formule, « et peut-être à des gens

de la demi-génération juste après, je dirais jusqu'à Wenders ». Ce à quoi Godard acquiesce : « Oui, je crois que c'est ça, la seule façon de faire de l'histoire (enfin moi je revendiquerai ça si tu veux), ce n'est pas parce qu'il y avait trop de films, il y en a très peu et de moins en moins (et ça toujours au bout d'un moment)... ». Par les mouvements du dialogue, une unique « occasion » donnée se transforme une exclusive manière de procéder à la réflexion historique. Et désormais, la source semble s'amenuiser.

Dans le célèbre entretien élaboré avec Serge Toubiana, et paru de manière posthume, Serge Daney revenait sur le lien singulier de l'appareil cinématographique entretenu avec sa propre singularité comme avec la mort. Le rapport avec le cinéma, « lieu des pères morts, disparus, absents pour une ou deux générations de cinéphiles à venir¹ », est filial. L'idée de la propre « mort » de ce médium est comme la seule possibilité pour le critique d'en livrer témoignage, « comme s'il fallait que le cinéma disparaisse pour passer des limbes à la scène, de la nuit au jour, du brouillard à la lumière, bref du "nous" au "je". En fait, plus ironiquement, c'est ma mort qui éventuellement serait synchrone avec celle du cinéma² ! » Dès lors, la plus petite échelle du monde humain – un homme – est intimement et pleinement mêlée à l'aventure entière de tout un art, lui-même attaché à la dimension de l'Histoire. Il est alors possible qu'à cette échelle, quelque chose soit saisissable des événements historiques, quand bien même l'on attesterait d'une certaine finitude ; voilà peut-être pourquoi Jean-Luc Godard s'expose littéralement, en deux plans dans ce cas-là (Fig. 14a, 14b), ou dans une œuvre plus longue ailleurs, *JLG/JLG, autoportrait de décembre* (1995).

« Et c'est ainsi que l'histoire, dans les *Histoire(s)* godardiennes, devient ce binôme étrange tendu entre la plus large communauté – toutes les époques, toutes les populations, toutes les cruautés de la guerre et toutes les beautés de l'art mêlées dans un même feu d'artifice d'images – et la subjectivité la plus resserrée, la plus solitaire³. » Ainsi est résumée la dialectique qui met en tension la singularité de l'auteur, et le commun que donne à vivre le monde : un tel entrelacement du temps et des espaces rappelle à la fois la figure de *L'Atlas Mnémosyne*, et les propos de Walter

¹ Serge Daney, *Persévérance, Entretien avec Serge Toubiana, op. cit.*, p. 57.

² *Ibid.*

³ Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG, L'œil de l'histoire*, 5, Minuit, Paris, 2015, p. 78.

Benjamin sur la venue hâtée des illustres protagonistes aux capacités de projection du cinéma. Celle-ci résonne également avec les conflits qui s'établissent entre la discipline historique, prompt à la cristallisation, et l'activité de la mémoire, ouverte à l'éclatement. Lorsque Jean-Luc Godard cite Oscar Wilde, c'est comme si le filtre de cette dernière métamorphosait les paroles de l'écrivain irlandais. Pourtant, la phrase paradoxale qui s'affiche sur les visages possède bien quelque chose fonctionnant comme une réponse à cette dite tension dialectique.

Le travail de l'Historien consisterait donc en une « description précise de ce qui n'a jamais eu lieu ». Si l'on suit le cinéaste évoquant lui-même Oscar Wilde, la situation est pour le moins paradoxale. Pratiquer l'Histoire n'est-il pas généralement un exercice de validation, de classement, de mise en perspective des faits alors avérés ? Il semblerait bien que la chose soit plus complexe qu'il n'y paraît, et nous pouvons ici nous risquer à une interprétation de la mystérieuse maxime. « Ce qui n'a jamais eu lieu » pourrait désigner dans un premier temps la *présence* de celui qui travaille la matière historique.

Œuvrant à l'éclaircissement des sources du passé, l'historien peut à de nombreux égards être considéré comme un « déplacé », en raison de son « anachronisme » ontologique : ce qu'il rapporte est un événement qu'il n'a jamais vécu, si l'on exempte les cas théoriques d'un rapport intime et contemporain avec la chose racontée et analysée (mais n'y aurait-il pas là quoi qu'il arrive un déplacement émotionnel qui s'effectuerait dans la *remémoration* ?). Le spectateur du cinéma, qui assiste imaginativement à des actions auxquelles il n'a que peu de chance d'avoir assisté, ressemble à cet égard à l'Historien.

Mais ne pourrions-nous pas lire la phrase qui orne l'autoportrait photographique dans un sens encore plus *radicalement* littéral ? Dès lors, la tâche de l'Historien ne consisterait-elle pas à réfléchir inlassablement, « sans relâche », sur les absences, les disparitions, les tentatives non advenues comme les *utopies* du passé ? Le cinéma ne pourrait-il pas être l'appareil apte à « donner lieu », à fournir des espaces et des corps en mouvement à ce qui n'a jamais existé ? C'est sans doute ce que Jean-Louis Déotte signifie en ces termes :

Si donc l'historiographie ne veut pas sombrer dans l'ultramodernité, elle n'a qu'un horizon possible : prendre en charge le non-inscrit, l'immémorial historique. Par un accès non pas direct, mais médiatisé par un appareil. Cet événement, réduit aujourd'hui à une charge affective errante, est politique : ce sont les « disparus » de l'historiographie officielle. C'est aussi un passé toujours ouvert, des utopies gisant dans le passé, et non pas des utopies du passé¹.

L'enjeu est celui des temps contemporains marqués par une modernité exponentielle, décuplée, démesurée. L'écriture de l'Histoire pourrait donc être elle aussi prise dans la frénésie industrielle et consumériste qui plonge le présent dans l'autarcie. Cependant, Jean-Louis Déotte affirme un « horizon » de résistance à ce funeste état de fait : les appareils seraient à même de prendre en charge une mémoire délaissée, abandonnée, refoulée par les divers dispositifs qui ont le pouvoir d'organiser le récit historique. Ainsi, la puissance dynamique d'un passé laissé pour compte s'ouvre-t-elle à la contemporanéité et fait-elle surgir en son sein des éclats utopiques, potentiellement aptes à bouleverser son cours. L'appareil cinématographique qui enregistre les mouvements du monde, et qui sait agir en contrepoint et à contretemps peut dès lors prétendre à une telle tâche : celle d'offrir au regard ce qui n'a « jamais eu lieu », soit parce que l'événement n'a jamais pu exister, soit parce qu'il n'est pas rendu visible dans le cadre donné des dispositifs, celle d'exposer les gestes et les temps, de cadrer, de monter, de recadrer et de remonter suivant la logique d'un point de vue singulier.

Pour illustrer la citation transformée d'Oscar Wilde, Godard s'amuse sur l'image que renvoie le prénom de l'auteur du *Portrait de Dorian Gray* pour le cinéma, et c'est d'abord une statuette évoquant la célèbre cérémonie qui vient s'insérer au discours filmique. Puis, tandis qu'en lettres majuscules le prénom d'Oscar subsiste, s'ajoute le nom « Wilde » sur un tableau de Joshua Reynolds, peintre britannique du XVIII^e siècle, baptisé justement *Autoportrait* (Fig. 14c et Fig. 15a). Par ces juxtapositions, Jean-Luc Godard fait un jeu de montage des plus warburgiens qui s'avère tout aussi enthousiasmant à commenter et à employer à des fins théoriques. La venue soudaine de *Sir Joshua Reynolds* entraîne la lecture de cet échantillon des *Histoire(s)* vers d'autres pans de significations. Le peintre anglais s'est spécialisé dans les portraits et notamment dans les siens. En plus de celui que Godard cite, réalisé entre 1747 et 1749, il a peint sa propre figure atteint de

¹ Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, op. cit., p. 118.

surdité en 1775. La comparaison entre les deux est frappante, car elle offre au regard le trouble d'un sens particulier à chaque fois : la vue pour le premier et l'ouïe pour l'homme vieilli dans le second cas (résumant par ailleurs de façon étonnante les deux pôles du cinéma). L'individu présent dans chacun des autoportraits *fait face* : à celui qui le peint – c'est-à-dire à lui-même – comme à un événement extérieur qui survient hors du cadre.

Saisie en pleine tâche, les outils à la main, la représentation de Joshua Reynolds regarde au loin, pas exactement dans notre direction : le regard est très légèrement de biais. Aveuglé, l'homme doit se couvrir les yeux d'une épaisse lumière qui s'abat à cet instant sur lui. Dans la définition que donne Giorgio Agamben du contemporain, l'un des axes essentiels use du rapport entretenu par l'ombre et l'éclat du jour. « Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité¹ », déclare le philosophe italien. L'autoportrait de Joshua Reynolds est comme la *juste* image pour décrire ce trait singulier, et si Godard l'emploie, c'est peut-être parce que sa propre pratique est identifiable avec la notion éclairée par les mots du penseur :

Cela signifie que le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière ; il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la "citer" en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre. C'est comme si cette invisible lumière qu'est l'obscurité du présent projetait son ombre sur le passé tandis que celui-ci, frappé par ce faisceau d'ombre, acquerrait la capacité de répondre aux ténèbres du moment².

À rebours de toutes les considérations positivistes, nous pourrions admettre que le présent est vacillant, qu'il chancelle, qu'il n'est pas pleinement déterminable, et qu'une part en lui reste opaque. C'est cette part obscure que le contemporain se doit de travailler, et cela par la déchirure, la fracture, la brisure du continuum et l'assemblage des éléments disparates. Aby Warburg, Jean-Luc Godard ou Walter Benjamin œuvrent exactement à partir de cette méthode d'« interpolation » des temps et de citations des objets produits en leurs seins. Tous trois font singulièrement face aux désastres d'une époque, et jettent leurs regards, teintés de désespoir, sur le

¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 39.

² *Ibid.*, p. 39-40.

passé ; tous trois subissent intimement les ténèbres du présent et y répondent par le montage.



Fig. 15. Tableaux de Joshua Reynolds (1723-1792).
a : *Sir Joshua Reynolds*, huile sur toile, 1747-1749, 63,5 x 7,43 cm, National Portrait Gallery, Londres.
b : *Self-Portrait as a Deaf man*, huile sur toile, 1775, 74,9 x 62,2 cm, Tate modern, Londres.

Si nous lisons la description que donne Patrizia Runfola des possessions personnelles de Joshua Reynold dans ses – ici bien nommées – *Leçons de Ténèbres*, nous retrouvons un semblable art de la composition par collage des éléments disjoints. Depuis « les éclairs sur le front de Sir John Sloane » jusqu'à « l'ombre sur le visage de Mr Woodward », de ses yeux jusqu'aux « plumes », des « battements de cils » jusqu'à « l'imparfaite substance humaine dans tous ses aspects pathétiques », le peintre anglais dut bien ressembler à un étrange et hétéroclite golem qui mélangerait les matières et les époques¹. Peut-être ressemble-t-il également à Oscar Wilde, si l'on en

¹ Le portrait que dresse la professeure des arts née à Palerme est à apprécier dans son entièreté : « Que possédait-il en fin de compte (Reynolds) ? Il possédait le regard fuyant de Lady Spencer, les éclairs sur le front de sir John Sloane, l'ombre sur le visage de Mr Woodward, le ruissellement de dentelles sur le bras de Kitty Fischer et le tremblement des doigts sur la bosselure argentée de la tabatière de Lord Sackville. Il possédait les yeux, les cheveux, les mains, les satins, les velours, les argents et les ors, les bijoux et les rubans, des dentelles et des plumes. Il possédait des regards, des sourires, des craintes et des pleurs, il possédait les hochements de tête, les frémissements des lèvres, les battements de cils, il possédait l'imparfaite substance humaine dans tous ses aspects pathétiques et, tout cela, il le possédait renfermé dans les coffrets de la beauté et de la grâce qu'il avait créées », Patrizia Runfola, « On meurt même en Arcadie », dans *Leçons de ténèbres*, traduit par Gérard-Georges Lemaire, La Différence, Paris, 2002, p. 93.

croit Jean-Luc Godard. Reste que le plus avisé pour décrire précisément sa silhouette fut Joshua Reynolds lui-même, qui ne rechigna pas à se peindre encore une fois malgré sa surdité (Fig.15b).

La mise en perspective de ce dernier tableau avec celui que cite Godard, comme avec le nom d'Oscar Wilde, révèle d'étranges correspondances. Par cette cristallisation d'un instant de vie donné, l'artiste donne l'occasion de témoigner du passage du temps : de la lumière aveuglante de sa jeunesse à la sourde grisaille d'un âge avancé. *Le Portrait de Dorian Gray*, qui s'invite par l'intermédiaire du nom de son auteur accolé au tableau, n'est-il pas une œuvre réfléchissant justement au mythe et à la vanité de l'éternelle fraîcheur juvénile, d'un pur présent continu en somme ? Au commencement de cette fiction, l'artiste Basil Hallward explique au diabolique Lord Harry la réalité, selon lui, de l'acte du portraitiste : « Harry, dit Basil Hallward, le regardant droit dans les yeux, tout portrait peint compréhensivement est un portrait de l'artiste, non du modèle. Le modèle est purement l'accident, l'occasion. Ce n'est pas lui qui est révélé par le peintre ; c'est plutôt le peintre qui, sur la toile colorée, se révèle lui-même¹. » Ainsi Jean-Luc Godard ressemble-t-il aussi à ce Joshua Reynolds submergé par la lumière de son temps, et se confrontant à sa part d'ombre, comme à ce Reynolds plus âgé qui continue à broser son autoportrait. De même, Oscar Wilde ne pourrait-il pas se refléter dans la figure du cinéaste ?

Dans le roman d'Oscar Wilde, aspirant tous les vices et le comportement décadent et meurtrier de celui qu'elle représente, l'image peinte finit comme sauve, après avoir été le miroir de la monstruosité de l'homme. Contrairement au véritable Dorian Gray, son double peint retrouve une jeunesse enregistrée à jamais par la peinture. Nous pourrions nous amuser à penser que cette image traverse comme une « rédemption ». Voilà en tout cas le mot employé par Ishaghpour, lorsqu'il décrit l'idée du cinéma à partir de ce que les *Histoire(s)* lui permettent de penser : « non seulement la forme majeure du XXe siècle, mais le centre du XXe siècle, impliquant donc le tout de l'homme de ce siècle, de l'horreur de ses désastres à ses tentatives de rédemption par l'art². » C'est aussi celui-ci qui illuminait les derniers mots de

¹ Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, traduction d'Eugène Tardieu, Chez Mornay, Paris, 1920, p. 14.

² Jean-Luc Godard, Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 8.

Minima Moralia – Réflexions sur la vie mutilée de Theodor W. Adorno, dont la dernière partie fut rédigée entre 1946 et 1947 : « La seule philosophie dont on puisse encore assumer la responsabilité face à la désespérance, serait la tentative de considérer toutes les choses telles qu’elles se présenteraient du point de vue de la rédemption¹. »

De cette vie mutilée au monde morcelé, il y a comme une impérieuse nécessité à recueillir les fragments d’un autre temps et les arracher à leur inexistence. Cette pratique de l’Histoire, « par une construction qui accentue les fêlures et les sauts, cherche à libérer les forces non réalisées contenues dans le passé². » Pour ce faire, le travail est à mener avec les images qui cristallisent des gestes, des visages ou des lieux, et perpétuent leurs mouvements, envers et contre tous les désastres qui font trembler le monde comme les appareils qui le représentent. Dans une perspective toute godardienne, à propos du contexte de réflexion terriblement singulier de la seconde guerre mondiale, Georges Didi-Huberman défendait ainsi le sauvetage de « quatre bouts de pellicule » depuis l’enfer. Quatre photographies des camps prises par des *Sonderkommandos* devant lesquelles il faut savoir *faire face*. Au-delà même de la particularité des problématiques dont elles témoignent, l’historien de l’art pouvait dégager l’idée plus générale d’une *prise de position* à éveiller dans notre rapport aux représentations : « Maintenir l’image malgré tout : maintenir l’*image du monde* extérieur et, pour cela, arracher à l’enfer une activité de connaissance, une sorte de curiosité quand même³. » Cela indique une haute prise en compte et une noble puissance accordée à l’image. Celle d’une forme de rédemption et d’une capacité de survivre à travers les catastrophes aussi diverses soient-elles : « Arracher quatre images à l’enfer du présent signifiait enfin, en ce jour d’août 1944, arracher à la destruction quatre lambeaux de survivance [...] Ce sont donc elles, les images, qui nous demeurent : ce sont elles les *survivantes*⁴. » C’est précisément de ce terme de *survivance* dont il faut maintenant s’emparer, et cela à partir d’une œuvre en lien avec le contexte de *monde morcelé*.

¹ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, traduit de l’allemand par Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Payot et Rivages, Paris, 2003, p. 333.

² Jean-Luc Godard, Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 19-20.

³ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, Paris, 2003, p. 62.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

4. Eleusis, terre de survivances : sur *La Pierre triste* (2000) de Filippos Koutsaftis

Filippos Koutsaftis est un cinéaste grec d'une infinie patience : douze années auront été consacrées à tourner *La Pierre triste*. Patience rime ici avec profonde solitude¹ face aux métamorphoses d'un lieu, *Eleusis*, chargé de mythes et de *mystères*. La petite ville située à une vingtaine de kilomètres d'Athènes est en effet réputée pour le culte de Déméter. La déesse de l'agriculture et mère de Perséphone, cherchant sa fille enlevée aux enfers par Hadès, délaissa ses moissons le temps de sa quête. Accueillie dignement par le roi du pays, alors qu'elle était déguisée en mendicante, elle les remercia en leur livrant ses connaissances agraires.

Les Mystères d'Eleusis consistent en un rituel en son honneur. Si Perséphone ne put être pleinement libérée des enfers, le consensus fut trouvé par Zeus qui partagea la moitié de son existence sur terre, alors temps des cultures, et l'autre dans l'espace de vie d'Hadès. Entre un regard tendre porté sur la ville et une profonde mélancolie liée à sa transformation, Filippos Koutsaftis paraît imiter l'équilibre trouvé entre ces deux polarités.

Sur le site d'Eleusis, ce ne sont plus que des silhouettes anonymes et en contre-jour qui passent dans un arrière-plan crépusculaire au ton bleuté (Fig. 16a). Ces individus sont-ils les derniers spectres de pèlerins qui défilent et s'échappent hors du cadre, ou bien des touristes maintenus dans la logique d'un circuit, qui n'ont plus le temps de prendre garde aux vestiges millénaires qui se devinent dans la pénombre à l'avant du plan ? Dans l'un ou l'autre cas, ces ombres figurent le passage à un temps où s'éloignent les présences attentives sur ces terres chargées d'Histoire ; sur les images de cette file noire traversant un ciel nocturne s'entendent des paroles peinées : « Quand je suis venu ici, je connaissais déjà le mythe fameux qui s'est forgé sur ces collines basses [...] Mais je connaissais aussi la réalité contemporaine qui a fait que même les collines ont été détruites. » Le dernier des pèlerins est peut-être le

¹ « Très solitaire, très pénible avec beaucoup de tristesse », ainsi Filippos Koutsaftis qualifie-t-il sa pratique du cinéma, dans un entretien consacré à l'un de ses films plus récent, *Arkadia Haire* (2015), « Ave Arcadia : le sacré voyage de Philippos Koutsaftis », publié par le site *Grèce Hebdo* le 15 octobre 2015, [en ligne] consultable sur : <<http://www.grecehebdo.gr/index.php/interviews/1833-%CE%B1ve-arcadia-le-sacr%C3%A9-voyage-de-philippos-koutsaftis>>.

cinéaste, qui se définit comme tel. L'enjeu de son œuvre est bien de *faire face* à la réalité contemporaine, et à ses potentielles destructions.

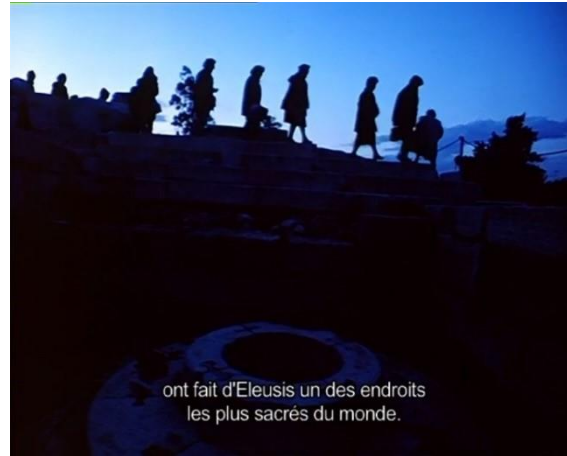


Fig. 16a, 16b, 16c. Filippos Koutsaftis, *La Pierre triste*, 2000.

À la suite de cette ouverture, paradoxalement nocturne, la mise en perspective avec une autre activité résonnant avec la pratique de l'Histoire et

du cinéaste se penchant sur le passé, est conférée par la vue d'une fouille archéologique (Fig. 16b). Il est diversement question de montages temporels. D'abord, le principe même de l'archéologie consiste en la tentative d'extraire des objets enfouis par l'accumulation des époques pour les ramener à la surface du présent.

Mais, dans le cas de *La Pierre triste*, la crevasse qui ouvre vers l'antique, depuis l'actualité de l'année 1988, *fait face* aux perspectives urbaines les plus contemporaines : un immeuble doit être construit en lieu et place du territoire creusé, dont le chantier est visible au fond du plan. Vient s'ajouter à ces conflits temporels, le regard que porte rétrospectivement le cinéaste sur ses images initiales, qui furent donc tournées douze années avant que le montage du film ne soit achevé. Dans son discours, l'émerveillement et la crainte s'entremêlent. « Formes insolites, activités inhabituelles, images inhabituelles » : tels sont les termes employés pour décrire ce que provoque la fouille qui « vue de haut », ressemble à « une plaie sur le corps de la terre ». Dans un même mouvement panoramique, la caméra de Fillipos Koutsaftis embrasse les deux réalités qui s'opposent : démarrant sur le sol excavé, le réalisateur révèle qu'il s'agissait là d'une nécropole avant que le cadre ne pivote sur le chantier à venir, effectué par un organisme privé. La peur est celle que les objets comme les ossements retrouvés ne meurent une seconde fois : « Comme dans toute fouille de sauvetage, les images, émergeant chaque jour, sont uniques et, hélas, les dernières. Objets enfouis dans la terre depuis 2500 ans, c'est maintenant qu'ils vont disparaître » déclare la voix-off.

Au gré de ses déambulations, Filippos Koutsaftis trouve une sorte d'*alter ego*. L'inquiétude qui anime les pensées du cinéaste s'incarne en effet dans une mystérieuse silhouette que l'on ne distingue d'abord qu'à la volée, entre les corps flous de la foule. L'attention portée aux confins du monde, aux marges susceptibles de s'effacer, permet de le distinguer de la masse anonyme. L'individu est plutôt âgé. Nous apprendrons plus tard son nom : Panayotis Farmakis. Une épaisse veste verdâtre recouvre son corps jusqu'au sommet de son crâne, et lui donne l'apparence d'une montagne. C'est comme s'il se protégeait de la lumière du soleil ; ne ressemble-t-il pas à cet égard au premier autoportrait de Joshua Reynolds ? La voix du réalisateur indique que « son amour pour les antiquités, son allure, renvoient l'image d'un homme d'une autre époque, à l'ombre légère, ayant chuté dans le présent ». Comme Giorgio Agamben le signifie avec « clarté », « tous les temps sont obscurs

pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité¹ ». L’anachronisme de cet homme est peut-être ce qui explique sa volonté de se protéger des rayons du soleil.

Mais c’est dans un espace bien particulier que le rôle de cet être surgi d’une autre époque, tombé à la manière d’un astre au milieu de l’actuel, prend tout son sens (Fig. 16c). Un midi, Filippos Koutsaftis le suit près du port, « face à Salamine » : « Il a surgi du coin de l’usine “Kronos” et s’est mis à fouiller dans la matière la plus misérable du monde : les gravats. Ainsi, c’est comme s’il donnait un sens différent à ce monde des choses disparates qu’on appelle “quotidienneté”. » Alors que l’environnement industriel se nomme comme l’un des plus illustres titans, l’être marginal contredit les usages du temps. Dans ce paysage de décombres, il se baisse et ramasse avec attention les objets les plus délaissés, les plus refoulés par le monde de la production, effectuant ainsi un geste similaire à celui des archéologues. Panayotis Farmakis porte les débris de ce monde et, de fait, ressemble à la figure de cet autre titan qui ici nous inspire tant : Atlas.

« Atlas, dans un tel monde, devient donc le *paria* par excellence² » : « L’Atlas moderne, c’est bien le pauvre, c’est l’arpenteur d’un monde cruel dont les maîtres ne veulent rien savoir³ », déclare Georges Didi-Huberman à son sujet. D’abord parce que cette figure est attachée à un « savoir tragique », « un *labeur* sisyphéen ou, plutôt, “atlantéen”, un travail qui fait du châtiment quelque chose comme un trésor de savoir, et du savoir quelque chose comme un destin fait d’infinie patience – cette endurance à “supporter” l’écrasante disparité du monde⁴. » Cette lourde tâche ressemble à la fois à celle du ramasseur de gravats du film de Filippos Koutsaftis, et à celle du réalisateur lui-même. Tous deux œuvrent envers et contre tout *morcellement* et, patiemment, recueillent les éléments refoulés, situés à l’écart du monde. En ce sens, la matérialité de la pierre paraît se refléter sur la corporalité ornementée de ce ramasseur de débris.

Cependant, si Atlas est à positionner du côté des démunis, c’est parce que nous pouvons encore le rapprocher d’une autre figure : celle du chiffonnier, dont l’image est chère à Walter Benjamin comme à Charles

¹ Giorgio Agamben, *Qu’est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 19.

² Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 168.

³ *Ibid.*, p. 170.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

Baudelaire. Le penseur allemand consacre en effet un chapitre – la lettre « J » – au poète français du spleen dans son *Livre des passages*, et par ce biais ouvre un autre entrelacement. Ainsi s'écrit le fragment J 68, 4 :

Le chiffonnier est la figure la plus provocatrice de la misère humaine. Lumpenprolétaire en un double sens : vêtu de vieux chiffons il s'occupe de chiffons. « Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, *tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne*. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare de trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance » (*Du vin et du haschisch*, *Œuvres*, I, p. 249-250). Baudelaire se reconnaît dans le chiffonnier, comme le montre cette description en prose de 1851. Le poème mentionne, en la présentant immédiatement comme telle, une autre parenté avec le poète (*sic*) : « On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête, / Buttant, et se cognant aux murs comme un poète, / Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets, / Épanche tout son cœur en glorieux projets. » [J 68, 4]¹.

Dans son ouvrage inachevé, construit dans un entrelac de citations, Benjamin insiste sur le fait que la figure du chiffonnier est en soi déjà inscrite dans un rapport d'ambivalence. Vêtu de précaires bouts de tissu, le prolétaire en amasse toujours d'autres. Et c'est pourtant cette figure-là qui confère une image appropriée à celle du poète selon Baudelaire. La description qu'il donne du chiffonnier s'inscrit dans le contexte d'un monde industriel brassant des marchandises et se débarrassant avec démesure de ses déchets. L'auteur du *Vin et du Haschisch* est un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, comme l'écrit ailleurs Walter Benjamin², et c'est à cette époque que s'exerce le chiffonnier. Quand le monstre urbain déverse ses rebuts ou ses débris déclarés comme définitivement inutilisables, l'humain se propose de les ramasser : il récupère les chiffons pour permettre leur transformation en papier, dans une époque qui en nécessite beaucoup, ou même des os utilisés pour le phosphore des allumettes³. Ce geste est pensé, construit, méthodique : le chiffonnier « catalogue », « collectionne », donc range et classe avec passion. Il se fait même archiviste, et sait établir un certain ordonnancement dans la disparité des choses. Ces objets délaissés s'ouvrent alors à un autre

¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 365.

² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit par Jean Lacoste, Payot et Rivages, Paris, 1979.

³ Voir à ce sujet le travail d'Antoine Compagnon, *Les Chiffonniers de Paris*, Gallimard, Paris, 2017.

avenir : la pratique de cet être modeste est en ce sens comparable à toute « fouille de sauvetage ».

Selon les mots de Baudelaire sur lesquels insiste Benjamin, la tâche du poète aurait à voir avec cet homme dressant de grandioses projets et buttant contre les murs. De même, le mystérieux collectionneur de pierres traversant les espaces jonchés de décombres du film de Filippos Koutsaftis rappelle la figure du chiffonnier. C'est « un fou ayant un rapport fou avec les antiquités, un fou rejeté par entourage », dit le cinéaste qui, « au hasard de ces rencontres », a fait de lui son « guide ». Les pistes que Panayotis Farmakis suivra seront en effet arpentées avec attention par celui qui enregistre ses pas par l'intermédiaire de la caméra. Mais l'analogie éprouvée par Baudelaire au sujet de l'activité du poète et de celle des ramasseurs de haillons est ici encore opérante : patience et affection de ces pierres abandonnées sont à ce titre deux des vertus qui lient le filmeur et le filmé dans *La Pierre Triste*.

Il y a de fait nombre de moments au sein de l'œuvre où l'interaction entre Filippos Koutsaftis et Panayotis Farmakis est des plus affirmées. Un peu plus loin après sa première « chute » dans le présent, ce dernier surgit à nouveau, « telle une apparition divine ». Le cinéaste le suit jusqu'à la mer, d'un pas hâté, attentif et tremblant. Le vagabond, qui remarque une présence que l'on imagine régulière, s'adresse alors *frontalement* à lui : « Par ici, essaye de filmer les cavités. Tu les captas bien de là ? », s'inquiète-il alors que le plan cadre une pierre d'une ancestrale blancheur. Près de l'espace maritime, l'échange se poursuit : « - Tu prends une image de ce truc-là ? - C'est vieux, non ? - C'est ancien, mais...ils l'ont laissé là et il est couvert de goudron », atteste celui qui selon ses termes « va et viens, sans but ».

Pourtant, ce collecteur de débris partage sa tâche, comme son errance, avec le cinéaste, et donc peut-être quelques ambitions. Sa figure en appelle aussi d'autres : chiffonnier, poète, mais aussi celle d'*atlas* ou de l'archéologue. En effet, si Filippos Koutsaftis filme l'activité des fouilles et convoque au sein de son œuvre la *figuration* de ces employés à faire remonter la mémoire des temps enfouis, Georges Didi-Huberman rappelle dans une lettre adressée à l'auteur de *La Pierre triste* combien le terme sait lui correspondre :

L'archéologue — c'est-à-dire vous — est un homme constamment penché sur la décomposition des choses, leur perte dans la terre ou dans le temps, leur état de catastrophe passée, latente ou déclarée. Vous employez vous-même, dans votre intense commentaire élégiaque, le mot *apocynthésis*, qui signifie la décomposition : c'est

qu'en effet vous montrez, dans l'espace des douze années de votre tournage à Éleusis, cet énorme travail de destruction et de démontage que subissent les pierres, les sites, les rites, les noms, les œuvres, les gestes, les vies humaines¹.

Si le cinéaste, comme l'être déambulant à travers les rebuts qu'il inscrit dans ses images, peut être qualifié d'archéologue, c'est grâce à la position qu'il adopte sur un monde en cours d'effondrement. Durant ces douze années de pratique filmique régulière, nombreuses sont les disparitions, et c'est à cet égard que les termes d'« élégie » et de « décomposition » sont des plus appropriés. Ainsi, face à ces lieux et à ces vies qui se *démontent* reste la capacité du *montage* ; l'appareil cinématographique peut se dresser contre l'inéluctabilité de l'effacement, par les moyens de l'image et la méthode du contrepoint.

Le rapport à l'archéologie est justement ce qui entraîne l'une des premières occurrences du mot *aprosynthésis* dans *La Pierre triste*. Dans la « Rue de Perséphone », lors du « printemps 1988 », sont retrouvés des thermes romains, avec des chambres de chauffes, des réservoirs, des espaces avec des mosaïques, et un puit qui fut utilisé durant des siècles et dont l'eau est encore fraîche. Cependant, « le temps, mais surtout l'appât du gain, ont précipité la décomposition de cette fouille. » En effet, le cinéaste l'atteste : « Les prises de vue du sud-ouest ont sauvé une image précieuse : la maison voisine avec le palmier. Maintenant la maison est démolie, le palmier est vendu et l'on s'apprête à y construire un grand immeuble. Dès les premières pelletées, la couche romaine est apparue ». Ainsi l'initiative urbaine à velléité de plus grande rentabilité entrave le processus de la fouille ; cette terre si riche de mémoires a encore de nombreuses choses à livrer. Mais ce qui permet une forme de sauvetage n'est plus guère la pratique archéologique mais bien l'enregistrement filmique.

Quelques plans après, c'est une autre demeure encore – rue Pagolou cette fois-ci – qui s'effondre devant les yeux appareillés du cinéaste. Cet événement entraîne pour lui un processus de remémoration qui est signifié du point de vue du cinéma. À la suite des plans du chantier de destruction accompagné de la blancheur des flocons (Fig. 17a), la maison vive et intacte

¹ Georges Didi-Huberman, « Sortir de terre », dans *dérives.tv* [en ligne], 18 octobre 2013, consultable sur : <<http://derives.tv/sortir-de-terre/>>.

nous fait face, sous un ciel au bleu parfait, et bercée d'une chaude lumière (Fig. 17b).



Fig. 17a, 17b, 17c. Filippos Koutsaftis, *La Pierre triste*, 2000.

Le travail du montage rend possible ce surgissement d'un temps passé, et réaffirme le pouvoir du cinéma d'arracher l'image des choses à la fatalité de la disparition ; le battement de cœur de *La Pierre triste* semble dès lors s'accorder au rythme de la mélancolie. Cette succession de plans consacrés au même objet, la maison, selon des temporalités distinctes illustre pleinement la faculté de « retour » qui est au cœur du fonctionnement mécanique de l'appareil cinématographique. Il est bien question de *contrepoint* comme de *contretemps* dans cette remise en perspective d'un élément définitivement associé au passé. L'échelle de cet élément est des plus petites par rapport à l'ampleur du monde – nous pourrions considérer qu'il ne s'agit de rien d'autre que d'« une maison » –, et pourtant, l'événement de son écroulement porte symboliquement en lui toute l'éthique et l'esthétique de la mémoire de Filippou Koutsaftis.

En effet, « l'obsession » de l'image de la maison rasée enclenche dans le film une réflexion sur le rapport intime à l'Histoire à partir de récits singuliers d'individus marqués par les blessures du temps. En arrière-plan, la mer, avec une vieille dame qui raconte son arrivée par bateau à Eleusis, et nous entendons parler d'un certain Théodoros Tsingos, propriétaire d'une usine, bravant l'obscurité à l'aide de sa lampe à pétrole pour aller chercher ceux qui venaient de débarquer. Selon la voix qui s'inscrit sur ces plans, celui-ci « fut peut-être le seul à avoir mesuré l'ampleur de la catastrophe ». L'Histoire de la Grèce au XXe siècle est habitée par les mouvements de l'exil. Aux lendemains de la première guerre mondiale, c'est un « grand désastre » (*Megali Katastrofi*) qui survient sur le territoire de l'Empire Ottoman et qui, à la suite de la défaite et selon la logique des vainqueurs, doit en livrer des morceaux. Après les exactions génocidaires perpétrées sur les Arméniens, la guerre gréco-turque débutant en 1919 conduit aux massacres des habitants d'origine hellénique en Asie mineure, antique terre de l'Ionie et lieu des fantasmes d'expansion nationale grecs réactivés, portant le nom de la « Grande Idée » (*Megali Idea*). Le traité de Lausanne statuera en 1923 sur la nécessité de transférer les populations. Voilà pourquoi cet homme à la lampe, voyant ces êtres faire irruption dans la nuit, peut attester de « l'ampleur de la catastrophe ».

Voilà aussi pourquoi les vieux amis qui se retrouvent sur la place d'Eleusis, et qui offrent leurs visages sont imprégnés d'une ancienne souffrance. « Ils sont arrivés encore enfants, après avoir vécu l'une des pages

les plus tragiques de l'Histoire grecque. Il leur a fallu des années pour réaliser que la terre ionienne était à jamais perdue » : telle est la description de Filippos Koutsaftis de ces individus digérant intimement les sombres événements historiques, initiés par la décision de ceux qui, comme dans tous les endroits du monde, mettent à disposition les peuples lorsque la raison politique est estimée judicieuse : « Sur chaque visage la douleur de la mémoire. Au lieu d'une mémoire collective des milliers de mémoires d'hommes qui transportent leur drame personnel dans la grande blessure de l'Histoire. »

Cette singularité de la douleur liée aux événements du monde est livrée par la scène suivante. Un vieil homme s'adresse à la caméra dans un complexe industriel en ruines. Sa solitude est amplifiée par le vide qui désormais habite les immenses bâtisses. Les plans alternent entre le visage et la silhouette de l'individu livrant de précieuses informations factuelles, et l'image de ces espaces délaissés sur lesquels la voix de l'ancien travailleur vient se greffer : « Ici on extrayait l'huile des noyaux d'olive. J'ai été ouvrier de l'huilerie pendant dix ans, de 1925 à 1935. Être ouvrier ici veut dire pousser un chariot fait de madriers et de coins en fer. » Ces paroles dessinent une réalité prolétaire subie par les êtres, envers et contre toutes difficultés : « C'était très dur comme travail. Car il fallait porter sur le dos des sacs de 70-80 kilos et les passer par un escalier et une route pavée. Tout cela pieds nus et en bras de chemise, peu importe s'il neigeait ou s'il faisait froid. » Si Atlas se tient à côté du peuple précaire, c'est parce que celui-ci doit effectuer le même geste que le titan : porter, inlassablement, un certain poids du monde. Déjà le discours offre la possibilité d'une mémoire de l'activité des ouvriers de l'huile d'olive, mais la captation filmique déploie, en plus, le récit vers les potentialités de l'imaginaire en mouvement, quand bien même la situation serait celle de la disparition. Dans une béance creusée sur l'une des parois d'un bâtiment qui restera dans l'ombre, la silhouette du vieux monsieur s'éloigne (Fig. 17c). C'est la voix du cinéaste qui prend sa place affirmant mélancoliquement la désaffection des lieux : « Dans ces ruines, tu n'entends plus le bruit monotone des machines... la fatigue, la peine quotidienne de la survie. »

Il n'y a en effet guère de sons du labour qui rythment l'usine, au moment du tournage de Filippos Koutsaftis, et *La Pierre triste* ne donne que quelques images des restes de cet espace. Pourtant, le montage que l'œuvre propose permet peut-être une autre forme de « survie ». Récit singulier,

expérience d'un être, visage et corps de celui-ci, représentation d'un paysage industriel déserté, et poésie endolorie du réalisateur sont les éléments qui s'entrelacent pour composer l'édifice des souvenirs défiant l'extinction des choses qu'elle cible. À la manière de Tsai Ming-liang *réaffectant* d'autres lieux abandonnés par l'effort du lien fictionnel qui s'établit entre les personnages, Filippos Koutsaftis tente d'émettre des bornes de résistance *face* à la disparition des multiples et délicates histoires qui habitent Eleusis. C'est à ce titre qu'il nous permet d'envisager la puissance des *survivances* par les moyens du cinéma.

Dans sa lettre adressée à Filippos Koutsaftis, Georges Didi-Huberman affirme : « *La Pierre triste* est un film de survivance — donc de résistance —, un film où apparaît la nette conscience du caractère lacunaire, fragile, presque désespéré, de chaque parcelle mise au jour par votre travail comme par celui des archéologues d'Éleusis¹. » Il convoque la notion amplement creusée à partir des travaux d'Aby Warburg et du mot allemand *nachleben*. Si la figure de l'archéologue est une fois de plus soulignée, c'est parce que le terme est lié à l'idée de creuser dans les strates passées pour en faire émerger des éléments jusque dans les temps contemporains. « Entre fantôme et symptôme, la notion de survivance serait, dans le domaine des sciences historiques et anthropologiques, une expression spécifique de la *trace*². »

Ainsi, dans le cadre donné par l'auteur de *L'Atlas Mnémosyne*, le concept nourrirait bien une méthode de recherche qui concernerait la discipline de l'Histoire comme les domaines de l'homme. La survivance serait à la fois spectrale et traversante, indicielle et souterraine, et ne se résumerait en rien à une stricte figuration : « Warburg, on le sait, s'intéressait aux vestiges de l'Antiquité classique : des vestiges qui n'étaient en rien réductibles à l'existence objectale de restes matériels, mais subsistaient tout autant dans les formes, les styles, les comportements, la *psychè*³. » Ces traces ne concernent donc pas les seuls objets en présence au sein d'une époque ; pas seulement les sujets matériellement discernables, mais également les manières d'être et d'imaginer, et donc les gestes et les formes, tels les mouvements du vent dans la chevelure de la Vénus de Botticelli illustrant la

¹ Georges Didi-Huberman, « Sortir de Terre », *op. cit.*

² Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Minuit, 2002, p. 59.

³ *Ibid.*

hantise d'un élément qui sait aussi s'affirmer au cinéma¹. L'image, elle aussi, pourrait faire survivre les signes à travers les époques, et les révéler dans un environnement d'où ils ne sont pourtant pas issus. À ce titre, les survivances s'inscrivent pleinement dans notre réflexion sur le décroissement de l'Histoire :

La survivance selon Warburg ne nous offre aucune possibilité de simplifier l'histoire : elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit un *autre temps*. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l'*anachronise*. Elle impose ce paradoxe que les choses les plus anciennes viennent quelquefois *après des choses moins anciennes* : ainsi, l'astrologie de type indien – la plus lointaine qui soit – retrouve-t-elle une valeur d'usage dans l'Italie du XVe siècle *après* qu'elle eut été supplantée et périmée par les astrologies grecque, arabe et médiévale².

D'un point de vue warburgien, la survivance serait apte à « briser le continuum du temps », et à « ouvrir » la discipline historique. Par un engagement dans la complexité en lieu et place de la simplification – et donc le possible rejet des marges –, la perspective temporelle s'en trouve bouleversée. L'exemple lié à l'étude des astres chez Aby Warburg est à ce sujet frappant. Pratiquer l'Histoire et penser le temps en s'employant à repérer et à analyser ce qui survit en son sein invitent à s'intéresser aux *retours*, aux *migrations* des éléments culturels contre toute pensée qui s'obstinerait à croire en leur extinction.

« *La Pierre triste* est donc un film de survivance » : mais, aux vues de ces derniers principes théoriques, qu'est-ce que cela signifie concrètement ? D'abord, les gestes mêmes qui se voient au sein de l'œuvre illustrent la tentative de pénétrer le présent par l'intermédiaire des vestiges des temps anciens, depuis les fouilles archéologiques jusqu'aux mystérieuses collections de pierres du guide de Filippos Koutsaftis. Ensuite, le film lui-même est le fruit d'une relation complexe avec le sujet du temps : le montage brasse douze années de plans tournés qui doivent s'organiser, correspondre, s'agencer. Ainsi assiste-t-on à des échos, des traversées, au produit d'un re-visionnage attentif des choses vécues. Enfin, les images elles-mêmes et l'imaginaire qu'elles savent déployer ne peuvent-elles pas être considérés comme des traces, des vestiges, des survivances ? Ne médiatisent-elles pas une mémoire

¹ Voir Benjamin Thomas, *L'Attrait du vent*, Yellow now, Crisnée, Belgique, 2016.

² Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit.* p. 85.

qui résiste à la disparition ? N'entrouvrent-elles pas le cours du temps, à la façon de cette béance gigantesque qui laisse entrer la lumière sur la paroi de l'usine désaffectée (Fig. 17c) ?

En faisant face à plusieurs situations de deuil, le film déploie en effet quelques images de sauvetages. Si la représentation en mouvement de cette maison peut rejaillir sous nos yeux, c'est parce que l'appareil cinématographique a pu cristalliser son existence. Il en va de même pour l'anachronique et fragile métier du laitier qui disparaît au cours du tournage : « J'ai suivi le laitier. Non par goût du pittoresque. J'ai été touché par l'humilité de son parcours quotidien. On pourrait oser le comparer à la déesse Déméter. Cherchant sa fille Perséphone, elle était arrivée à Eleusis, fin et limite de son errance dans le monde », révèle la voix du cinéaste. Cet autre vieil homme à l'allure pleine de douceur se déplace à cheval, tractant sans empressement de grands pots métalliques contenant le lait qu'il distribue au sein des contenants accompagnés d'une petite enveloppe chargée de monnaie, laissés sur le rebord des fenêtres par les acheteurs. Tous ces gestes sont attentivement consignés au début de l'œuvre, conservés pour être projetés au commun des spectateurs, avec la complicité amusée du livreur de lait qui, souvent, observe son filmeur. Suivant « la mécanique du détail », Filippos Koutsaftis décèlera bien un profond appauvrissement à l'échelle de la ville tout entière, « le jour où le laitier a renoncé à poursuivre sa course ». La mémoire dynamique de son passage au sein d'Eleusis sera pourtant à jamais cristallisée par les images de *La Pierre triste*.

Plus tard, c'est la mort d'*Atlas* lui-même qui viendra s'inscrire dans le déroulé du film : « Panayotis Farmakis est mort [...] Ce vagabond stellaire a pris le chemin qui monte vers la Grande Ourse. Il se tient à présent dans l'Orbite d'une autre planète. La plaine de la Béotie, le plateau d'Eleusis, mais surtout la ville d'Eleusis connaissent bien la sagesse de ce vagabond. » L'éloge funèbre qui est adressé au ramasseur de décombres est à la hauteur du rôle de guide qu'il tient dans l'ensemble de l'œuvre. La fête que lui accordent les habitants du village où il est enterré ressemble à une célébration païenne sans ornements outranciers, qui tranche donc avec les dorures des livres bibliques que nous pouvons voir sur les plans immédiatement précédents. La procession est sereine, simple et apaisée. Les femmes du village lui déposent une couronne de marié sur la tête, « celle qu'il essayait toujours de couvrir pour cacher son auréole. » Puis, lors d'une séquence nocturne accompagnée

d'un son de cordes enjouées, de jeunes habitants s'amuse à braver la lumière des flammes qui jaillissent d'un feu de bois où est jeté ce type de diadème. Les visages sont joviaux, rieurs, heureux et les corps élancés. Le rythme des plans est plein de vivacité. Au milieu de cette gestuelle étincelante, des noms de lieux s'affichent, vacillant eux aussi avec l'animation du brasier : « Rue de Pisistrate », « Rue d'Eschyle ». Manière, sans doute, de lier les individus, l'espace qui les accueille et ces noms millénaires. Au-delà de la peine, la possibilité d'une résistance bouillonnante de la mémoire. L'on ne sait si cet événement fut réalisé dans le cadre de la mort de Panoyotis Farmakis. Reste que par son jeu de montage, Fillipos Koutsaftis organise une forme de rituel cinématographique pour commémorer cet Atlas d'Eleusis, proche de la matière des choses comme de la grâce des êtres. Dans une dernière partie de séquence qui remet en scène plusieurs de ses apparitions disparates devant la caméra, le cinéaste compose et donne ses mots qui illustrent encore un peu mieux son intention :

Pendant des années en toute saison, il a sillonné le plateau d'Eleusis. Ses seuls biens étaient une veste pour couvrir sa tête et un sac sur son dos. Je ne connais personne d'autre qui ait, comme lui, refusé toute possession. En revanche, il sentait bien que tout le plateau d'Eleusis, que toute chose moderne et ancienne, étaient à lui, dans un rapport sans finalité, comme celui d'un dieu avec les hommes (...) Par mon art humble, j'ai eu la chance de sauver quelques images de cette figure, réapparue dans ce lieu si durement éprouvé, au crépuscule du deuxième millénaire. Maintenant le danger s'appelle : ambition, individualisme, indifférence.

Panoyotis Farmakis était comme un astre issu du peuple des modestes, défiant la logique de son temps. C'est vers les débris que se tournait son regard de collectionneur, mais sa collecte fut fort paradoxale : réunissant les rebuts délaissés à travers les temps sur toute la surface d'Eleusis, ce dernier se refusait à tout accès à la propriété, comme à toute pensée du rentable ou du profit. Sa grandeur est comparable à celle d'un dieu – ou d'un titan –, mais il se situe pourtant à l'échelle des hommes. Cette figure, funèbrement célébrée, est bien – ne serait-ce que par l'intermédiaire de fragiles images – « sauvée », selon les propres mots de Filippos Koutsaftis. Nous pouvons en effet toujours attester de ses mouvements, de sa pratique et de ses gestes, et imaginativement *faire face* à une autre manière de se comporter au sein du monde contemporain. Car si la figure du chiffonnier d'Eleusis paraît si centrale aux yeux du cinéaste, comme peut-être à ceux du spectateur de *La Pierre triste*, c'est que sa résistance opère contre les affres du « monde morcelé ».



Fig. 18a, 18b, 18c. Filippos Koutsaftis, *La Pierre triste* (2000).

Ainsi, l'éloge prononcé à la mort de l'ami des antiquités le signifie bien : c'est au soir du XXe siècle que s'inscrivent les images de Filippos Koutsaftis. Et dans cette nouvelle nuit, naissent de nouveaux imaginaires

sociaux comme de nouveaux dangers : « ambition », « individualisme », « indifférence ». Ces termes répondent à d'autres, entendus plus tôt dans le film, qui les colorent d'un point de vue politique. C'est à la vue du signe distinctif du communisme sur la cheminée d'un large navire qu'ils apparaissent (Fig. 18a) : « C'est peut-être la dernière fois que l'on voit ce symbole. Il sera bientôt relégué dans les pages sombres de l'Histoire. Aujourd'hui, les termes qui gouvernent sont : l'initiative privée, l'économie du marché, les biens du capitalisme. Il y aurait beaucoup à dire. Je veux seulement dire que Panayotis le laitier a cessé ses livraisons. » La prose du réalisateur fait ici résonner toutes les pensées critiques auparavant explorées. Si nous ne saurions oublier les abyssales tragédies auxquelles le croisement d'une faucille et d'un marteau est attaché, il y a cependant un paradigme délaissé du « commun » que nous pouvons nous évertuer à penser.

« Par "communs", on entend d'abord l'ensemble des règles qui permettaient aux paysans d'une même communauté l'usage collectif, réglé par la coutume, de chemins, de forêts et de pâtures¹ », rappellent Pierre Dardot et Christian Laval. L'exemple évoque un âge du passé qui perdurait avant le développement industriel, et qui convenait d'une pratique de communauté et de co-activité d'un environnement partagé. Mais à l'heure de l'imaginaire de « l'initiative privée », « le terme a reçu un contenu plus large, comprenant tout ce qui pouvait devenir la cible des privatisations, des processus de marchandisation, des pillages et des destructions réalisés au nom ou sous couvert du néolibéralisme² », déclarent les mêmes auteurs. L'événement de la disparition du métier du laitier, qui s'employait à sa tâche par des méthodes anachroniques et très certainement non rentables vis-à-vis de l'industrie du liquide comestible blanchâtre, paraît être le symptôme radical d'une telle évolution sociale.

Une telle captation du champ économique par des dispositifs institutionnalisés semble bien être à l'œuvre au sein des sociétés « hyperindustrielles », telles que nous avons pu les définir. Leur fonctionnement entraînant des phénomènes de désaffections, de séparation du pouvoir et de ses citoyens, et de démontage des éléments protecteurs implique rien de moins qu'une décadence de la *démocratie* selon Bernard

¹ Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun, op. cit.*, p. 96.

² *Ibid.*

Stiegler. Ainsi pouvait-il faire référence aux fondements grecs de cette notion lorsqu'il constatait son déclin :

C'est dans le contexte du passage à l'ère hyperindustrielle et *structurellement culturelle* du capitalisme en voie de mondialisation effective, où le consumérisme – tout en substituant au contrôle social en quoi consiste toute culture un contrôle *comportemental* adéquat aux intérêts des investisseurs –, tend à effacer le caractère démocratique de ce que l'on appelle pourtant encore les "démocraties industrielles", désormais référées aux "droits de l'homme" plutôt qu'à la *citoyenneté* issue de Clithène¹...

L'époque du champ économique de l'industrie élevé à une puissance hyperbolique semble être mêlée à une question « culturelle ». Elle aurait donc un rapport avec les formes esthétiques, comme avec les savoirs anthropologiques et humains. Si elle est culturelle, c'est qu'elle induit un imaginaire, des gestes, des manières de voir et d'agir vis-à-vis de l'autre : en somme un « comportement ». De cette façon, selon Stiegler, le monde du consumérisme exacerbé implique un bouleversement de ses appareils de régulations sociales, et maintient l'homme dans la dépossession de sa citoyenneté active *via* une normalisation des pratiques marchandes. Il ne reste dès lors plus qu'à subir les affres d'une époque, et tenter de faire survivre ses droits fondamentaux.

De tels enjeux sont littéralement représentés dans certaines séquences de *La Pierre triste*. Au sein du foisonnant montage de Filippos Koutsaftis, s'insèrent les images d'une résistance concrète, ancrée dans une problématique pleinement contemporaine : les citoyens d'Eleusis organisent des manifestations contre le projet d'extension de la raffinerie *Petrola* (Fig. 18b). Dès l'ouverture de l'œuvre, la flamme de l'usine pétrochimique déchire la nuit d'Eleusis. Comme une ritournelle entêtante, les images de cet espace industriel et des contestations qu'il soulève ponctuent le film dans son ensemble. Le montage pratique, lui aussi, un jeu de contradictions : à côté de ces séquences dédiés à *Petrola*, et parfois jusque qu'au détour d'un même plan panoramique, nous sommes souvent amenés à attester des difficultés des travaux de fouille archéologique, ceux-ci buttant contre des décisions d'aménagement urbain. En terre d'Eleusis, toute construction peut en effet être une atteinte aux survivances. Quand bien même la population s'organise

¹ Bernard Stiegler, *Mécréance et discrédit, 1. La décadence des démocraties industrielles*, Galilée, Paris, 2004, p. 24.

et défile face au lieu et à ses dirigeants, ou suscite avec un fort engouement un référendum pour militer institutionnellement, la petite ville du mystère de Déméter subit mélancoliquement l'implantation du complexe industriel. À tel point que même un guide de voyage consacré au tourisme grec l'affirme naïvement : « les usines et les raffineries de pétrole qui entourent la disgracieuse ville d'Eleusis, à 22 km à l'ouest d'Athènes, permettent difficilement d'imaginer l'Eleusis antique¹. »

Ainsi, le paysage géographique et économique de la ville évolue selon les desseins de certains, au détriment de l'activité démocratique de chacun. À travers les images de Filippos Koutsaftis, le cinéma oppose un véritable contrepoint à ces *disgrâces*. En arrachant les morceaux de réalité d'Eleusis, et en les redisant selon des enjeux de sauvetage, sans-doute participent-elles à redéployer un imaginaire autre, abreuvé par les mouvements du passé médiatisés par l'appareil. En ce sens, le cinéaste s'arme de la position du contemporain défendue par Agamben, et cela s'affirme esthétiquement. En effet, pour le philosophe italien, cette posture est une affaire de lumière, comme « de courage : parce que cela signifie être capable non seulement de fixer le regard sur l'obscurité de l'époque, mais aussi de percevoir dans cette obscurité une lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne infiniment². »

Dans *La Pierre triste*, lorsque les manifestants se mettent en branle depuis l'une des places d'Eleusis jusqu'au site de l'usine pétrochimique, ceux-ci sont pareillement plongés dans ces lumineuses problématiques phénoménologiques. Ils marchent dans le rougeolement d'un soleil couchant qui se dresse à l'horizon, vers où marche le peuple contestataire, et son épais faisceau traverse l'œil de la caméra (Fig. 18b). Ces êtres s'avancent jusqu'à la zone industrielle où la notion de démocratie n'est pas des plus revendiquées jusqu'à faire face à l'indifférence : « Tout le monde savait, ceux qui ont manifesté, ceux qui étaient derrière les grilles, et celui qui a reçu la pétition sans y prêter attention. Tout le monde savait que la raffinerie allait s'agrandir » prononce la voix du cinéaste en off. Les corps s'enfoncent alors dans la nuit tombante et finissent par s'écarter du lieu au cœur de leurs protestations. Les métaphores d'Agamben semblent ici des plus opérantes.

¹ *Iles grecques et Athènes*, Lonely Planet, Melbourne, 2012, [en ligne], consultable sur : <<https://books.google.fr/books?isbn=2816130525>>.

² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 24.

N'y a-t-il pas de « courage » à avoir pour militer malgré la probabilité de la défaite, comme pour suivre ces mouvements sur un temps long accompagné d'une caméra ? Tous affrontent l'obscurité de leurs mondes contemporains, et tentent de saisir une lumière alternative qui s'échappe : de la dépossession citoyenne causée par les dispositifs hyperindustriels jusqu'au besoin de certaines lueurs pour filmer dans le noir.

Ailleurs, une autre séquence résume pleinement ces enjeux. « Souvent je regarde le coucher du soleil en me demandant comme il est à Eleusis. Je ne suis sûr que d'une chose : du sourire archaïque de cet antéfixe, rue Périclès, qui regarde vers Salamine », énonce d'abord le cinéaste. « Ce doit être l'heure où Mme Eléni allume les lampes à huile, du culte et de la mémoire. Ce doit aussi être l'heure où les adolescents se retrouvent au port d'Eleusis dans cette discrète mélancolie nocturne », prononce-t-il encore sur un montage d'images plongées dans l'obscurité : la silhouette de la vieille dame tenant la petite flamme apparaît face à celle qui orne le sommet de la tour définitivement ancrée dans le paysage d'Eleusis. Si elle ne sait brûler réellement avec la même ardeur, le cinéma place les deux faisceaux à la même échelle, et rend imaginativement l'opposition frontale. À la manière du visage antique gravé dans la pierre que l'on espère éternel, l'appareil filmique cristallise durablement la mémoire de cette lampe, et de ce dont elle est le symptôme : un fragile geste rituel qui persiste à vivre et, par résonance, toutes les lueurs des survivances qui émanent de l'œuvre, depuis les objets issus des fouilles jusqu'à la figure de Panayotis Farmakis, de celle du laitier à l'image des maisons rasées.

Au sein des temps contemporains, ce ne sont d'ailleurs plus tout à fait les mêmes visages qui ornent les surfaces, et notamment celles qui entourent les usines. Ils se font signes de l'état du monde morcelé et des imaginaires sociaux qui charpentent les structures hyperindustrielles et œuvrent à la logique consumériste. Les visages sont donc des artefacts publicitaires destinés à vendre de quelconques produits (Fig. 18c). Pour ce faire, ceux-ci – et souvent leurs variations féminines – doivent se mouler dans les appareils du désir. Le paroxysme de cette idée est atteint dans un clip promotionnel pour un fast-food que Filippou Koutsaftis intègre dans son montage. Dans celui-ci, un jeune homme entre fièrement dans l'un de ces restaurants. Contre toute attente, sa démarche impériale attire vers lui tous les regards de femmes à l'accoutrement aguicheur. « Les nymphes d'aujourd'hui n'habitent plus les

bois sacrés, mais les écrans de télévision », dit le réalisateur. Alors, pour conter l'histoire d'un fast-food qui s'est construit sur les ruines d'un atelier de poterie datant de plus de 2000 ans, il parodie la forme accélérée de ce type de spot. Ultime paradoxe : à travers la vitre du bureau du directeur installé au sous-sol, nous voyons le four antique. Un tel entrelacement des temps ne peut qu'amener à un travail dialectique qui s'intègre dans le discours :

Un nouveau visage est venu s'ajouter aux autres. Le visage de ce bel homme. Pour les besoins publicitaires, ils ont mis un paysage exotique et deux femmes regardant avec adoration. S'il fallait donner un titre à l'image ce serait « mélancolie ». J'ai vu ces visages plusieurs fois en banlieue ouest, sur la Voie Sacrée, dans le sanctuaire d'Aphrodite... Je les ai vues souvent et ici, dans cet environnement, on pourrait les rattacher aux héros de la tragédie antique ou à des monuments funéraires de ce monde.

L'usage des corps selon les normes contemporaines – ici la pamoison de femmes venues d'ailleurs vis-à-vis d'un bellâtre au premier plan – est évidemment apte à susciter un élan chagriné. Ces visages-là se reproduisent sans cesse sur le moindre espace publicitaire disponible. Cependant, au-delà d'une stricte dénonciation des affres d'un temps, patriarcal et consumériste, le texte donné ébrèche la réalité. Les êtres qui s'affichent ne sont plus seulement des supports marchands, mais entraînent une comparaison avec l'héroïsme tragique autant qu'avec les rites funéraires. Si une certaine idée d'Eleusis se meurt sous l'effet du monde hyperindustriel devant la caméra de Filippos Koutsaftis, le recours à la mémoire antique des temps illustres peut toujours contaminer le présent. La mélancolie d'une situation donnée entraîne la perspective d'un écart, d'une prise de position critique enregistrée par le cinéma.

*

La Pierre triste est donc un film de survivance. Sa résistance opère au cœur du contexte du monde morcelé et des enjeux qui lui sont attachés : de l'exacerbation du consumérisme à la fragmentation des espaces communs. Filippos Koutsaftis, comme certains des êtres qu'il filme – archéologue ou ramasseur de débris –, permettent d'ébrécher le continuum du temps par le montage des éléments passés au sein de l'époque actuelle. Il fait apparaître, par les moyens de l'appareil cinématographique, une mémoire dynamique qui

empêche toute clôture définitive de l'Histoire. Les images tournées sont des opérations de sauvetage *face* à la disparition. Elles conservent, ne serait-ce qu'imaginativement, le mouvement des choses qui s'effacent. C'est à ce titre que les *survivances*, réfléchies à partir de la théorie d'Aby Warburg, et leurs forces de *contretemps* persistent à se mouvoir dans le présent et peuvent s'incarner au cinéma. Si nous écoutons les leçons de Giorgio Agamben, l'une des tâches primordiales de celui qui ose se faire *contemporain* serait justement de percevoir celles-ci. C'est alors la capacité de concevoir un *héritage* que nous entrevoyons.

Cet « Héritage » actif serait apte à bouleverser les structures installées du présent : le mot comme sa façon de l'envisager prennent leur source dans la pensée d'Ernst Bloch. Son ouvrage *Héritage de ce temps*, rédigé en 1935, au cœur des ténèbres de l'Europe, travaillait précisément à quelques « fouilles de sauvetage » : « Sans doute, on ne manque pas d'y côtoyer des sorcières, c'est même là la musique critique de tout commencement, mais il est plus important de tirer de la faillite ce qui peut changer de mains, ce qui paraît immédiatement utilisable, et de neutraliser ce qui est douteux¹. »

Avant de composer notre propre atlas pouvant répondre aux inquiétudes que donnent à vivre le monde morcelé, il reste un « montage » préalable à produire, afin de consolider les perspectives de notre recherche. Ce montage rapproche la philosophie d'Ernst Bloch, à partir de laquelle nous tirerons plus tard les catégories d'analyses de notre *Mnémosyne* cinématographique, à la pensée et aux images de Pier Paolo Pasolini. Ce dernier nous semble très exactement prendre place à la veille du morcellement que nous tentons de décrypter ici. Son art est pétri d'un désespoir éprouvé devant de sombres temps à venir, et qui métamorphosent déjà les paysages visibles au sein de son contexte. Son cinéma s'évertue à nous montrer des visages, et à cristalliser les lueurs des survivances : tous continuent à nous *faire face* comme ils s'affirment contre l'obscurité de leur temps.

¹ Ernst Bloch, « Avant-propos à l'édition de 1935 », *Héritage de ce temps*, traduit par Jean Lacoste, Payot, Paris, 1978, p. 10.

TROISIÈME PARTIE

**Héritage des sombres temps, éveil des
survivances**

Tous les mythes s'étaient écroulés et décomposés
mais au moins, sur le promontoire, quelqu'un
vivait¹.

Pier Paolo Pasolini,
1966.

Note introductive

✱

En 1939, Bertolt Brecht publiait un poème à la *veille* d'un ténébreux désastre – qui avait déjà commencé à germer, comme les craintes *éveillées* de notre temps sont peut-être déjà celle d'une catastrophe en cours –, intitulé *À ceux qui naîtront après nous* (*An die Nachgeborenen*). Le dramaturge commençait par cette mélancolique lamentation : « Vraiment, je vis en de très sombres temps ! », avant de conclure son appel par ces vers :

Vous qui émergerez du flot
Dans lequel nous aurons sombré
Pensez
Quand vous parlerez de nos faiblesses
Aux sombres temps
Dont vous serez sortis.

Car nous allions, changeant plus souvent de pays que de souliers,
À travers les luttes des classes, désespérés,
Quand il n'y avait qu'injustice et pas de révolte.

Et nous le savons pourtant :
Même la haine de la bassesse,
Déforme les traits.
Même la colère contre l'injustice
Rend rauque la voix. Ah ! nous
Qui voulions préparer le terrain pour un monde amical,
N'avons pas pu être amicaux.

Mais vous, quand on en sera là,
Que l'homme sera un ami pour l'homme,

¹ Pier Paolo Pasolini, *Qui je suis*, traduit et présenté par Jean-Pierre Milelli, Arléa, Paris, 2015, p. 27.

Pensez à nous
Avec indulgence¹.

Le sombre temps que traverse Brecht évoque la seconde guerre mondiale dont l'aube pointe au moment où il rédige ses mots. Pris entre deux désastres militaires, le peuple allemand a pu assister à la chute de son pays vers la barbarie, comme il a pu croire aux surgissements des possibles qui animèrent cet espace géographique et culturel, qu'ils soient politiques ou esthétiques. Ainsi, Ernst Bloch écrira son *Esprit de l'utopie* aux lendemains de la première guerre avant d'œuvrer à l'*Héritage de ce temps*, et de, lui aussi, vivre l'épreuve de l'exil, ce « changement de souliers » trop empressé. C'est pareillement d'« héritage » dont il est question dans le poème de Brecht. L'auteur de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, 1941)* s'adresse aux lecteurs qui viendront après lui. Et ceux-ci – nés après la catastrophe dans laquelle lui-même est plongé – doivent le considérer avec « indulgence », avec la douceur de ceux qui ne condamnent pas. Car Brecht n'a pas pu éviter une telle décadence en son temps malgré toutes les fables qu'il a composées.

Nous qui lisons ces vers avons très certainement émergé du « flot » que représente le fascisme nazi. Pourtant, sommes-nous pour autant entrés si pleinement dans ce temps « où l'homme est un ami de l'homme » ? À la lecture des penseurs du *monde morcelé*, rien n'est moins sûr. À ce titre, l'expression des « sombres temps » ne se limite pas à caractériser une seule et unique période déterminée. C'est ainsi qu'Hannah Arendt a pu emprunter la formule au dramaturge et poète allemand dans un discours prononcé à l'occasion de la réception du prix Lessing, et par la suite publié dans le recueil des *Vies politiques*, traduction française de *Men in dark times* (1968) – et nous ne saurions cacher notre rêverie de voir y figurer les noms de Pier Paolo Pasolini et d'Ernst Bloch aux côtés de celui de Rosa Luxembourg, Walter Benjamin et de Bertolt Brecht lui-même, à qui les textes sont consacrés – où la philosophe livrait ces mots :

L'histoire connaît maintes époques où le domaine public s'obscurcit, où le monde devient si incertain que les gens cessent de demander autre chose à la politique que de les décharger du soin de leurs intérêts vitaux et de leur liberté privée. On peut les nommer justement de « sombres temps » [...] En de pareils temps, si les choses tournent

¹ Bertolt Brecht, « À ceux qui naîtront après nous (*An die Nachgeborenen*) » dans *Poèmes – 4, 1934-1941*, traduit par Guillevic, L'Arche, Paris, 1966, p. 137-139.

bien, une espèce particulière d'humanité se développe. [...] Lessing, lui aussi, savait ce que c'était, quand il parlait de « sentiments philanthropiques », d'une inclinaison fraternelle pour les autres êtres humains, jaillissant de la haine pour le monde où les hommes sont traités « de façon inhumaine ». Et surtout, c'est sous la forme d'une telle fraternité que l'humanité se manifeste principalement dans les « sombres temps »¹.

Lorsque le terme de « politique » ne désigne plus l'ambition de chacun d'œuvrer à la construction du commun, et qu'elle ne consiste plus qu'en le fait de se délester de cette tâche, les temps s'assombrissent. Les mots d'Hannah Arendt rappellent ceux de Bernard Stiegler et Cornelius Castoriadis lorsqu'ils définissent l'époque de la désaffection ou du morcellement. Mais au sein de ces sombres temps, la philosophe de la *Condition de l'homme moderne* atteste de la possibilité de voir des hommes préparer malgré tout « le terrain pour un monde amical ». Les liens d'affection qui unissent les êtres surgissent précisément face à l'obscurité du monde : tel est l'ultime déploiement de résistance de « l'humanité ».

Penser et théoriser ces liens semble être l'une des tâches centrales de l'œuvre d'Ernst Bloch qui, depuis son premier ouvrage jusqu'à *Experimentum Mundi* (1975), n'a eu de cesse de considérer la puissance concrète d'une utopie fondée sur la fraternité et l'égalité. Traversant les multiples déchirures de l'Allemagne du XX^e siècle et les violences de l'application dogmatique du marxisme, il a sans nul doute dû élaborer son travail face aux *sombres temps*, et, malgré tous les désastres, transmettre un *Principe-Espérance*.

Ce chapitre s'ouvre par une description des enjeux de la philosophie d'Ernst Bloch, mêlée à une réflexion sur sa trajectoire biographique et politique. Loin de n'être qu'une illustration visant à contextualiser son propos, les faits vécus par le penseur et la manière d'y *faire face* constituent une première application concrète de ce « principe » qui compose le cœur de son œuvre. Et c'est par les manifestations esthétiques que celui-ci se rend sensible. Ainsi l'image d'un vieux pichet allemand permet d'attester la force de l'héritage d'une fraternité utopique qui défie la logique des temps contemporains. Cette puissance de transmission des espérances du passé qui contiennent toujours des imaginaires de l'avenir est à la source de son *Principe-Espérance*. Notre analyse consiste à voir dans cet ouvrage un *atlas*

¹ Hannah Arendt, « De l'humanité dans de "sombres temps". Réflexions sur Lessing », dans *Vies politiques*, Gallimard, Paris, 1974, p. 20-21.

des éléments culturels résistant à l'assombrissement du monde. Notre hypothèse est de considérer le cinéma comme un appareil qui concrétise cette pensée de l'utopie. C'est celle-ci que nous envisagerons au sein des théories cinématographiques des premiers temps jusqu'à celle de la « rédemption de la réalité matérielle », théorie propre à Siegfried Kracauer qui voit dans les images en mouvement la capacité d'un sauvetage des éléments du réel par leur enregistrement et leur projection. De ce fait, le cinéma ne pourrait-il pas être un levier technique et esthétique pour éveiller les rêves enfouis d'émancipation sociale ?

Pier Paolo Pasolini est la figure privilégiée qui nous permettra de travailler cette problématique dans un second chapitre. Se trouvant historiquement situé à la veille du morcèlement du monde, tel que signifié par Cornelius Castoriadis, il aura été un spectateur inquiet des prémisses de nos temps contemporains. Ses textes comme ses images semblent guidés par le désir de construction d'un terrain où « l'homme est un ami de l'homme ». Le désespoir et la « colère » tordent également ses traits : la prose à la fois combative et attristée des *Écrits corsaires* ou des *Lettres luthériennes*, pleine d'une rage vivace, d'intransigeants commentaires, de constats radicaux portés sur une situation du monde apte à susciter une mélancolie foudroyante, fait écho à cette bataille à mener face à l'« injustice ». Cette lutte peut briser la douceur des voix ou tordre la forme des visages. Brecht écrit d'ailleurs plus haut dans son poème qu'un « front » resté « lisse » est signe d'« insensibilité ». Elle entrave parfois l'amicalité de ceux qui, pourtant, œuvrent pour un espace d'amitié réelle et éprouvée entre les êtres, s'armant pour ce faire de l'exigence de la critique comme de la violence du soulèvement.

Dans l'œuvre pasolinienne, des gestes comme des visages nous *font face* comme ils *font face* à la logique de leur temps ; le regard des êtres face à un évènement inscrit dans le film en même temps qu'à la caméra accompagne un positionnement critique vis-à-vis de l'organisation du monde. Parfois, les personnages mêmes de l'œuvre observent des images qui cristallisent l'inquiétude de son auteur : il en va par exemple ainsi des funérailles de Palmiro Togliatti, secrétaire général du parti communiste italien, qui surgissent devant Totò et Ninetto, dans *Des Oiseaux, petits et gros (Uccellacci e Uccellini, 1966)*. Cette scène, que nous aurons à cœur de commenter, relève ainsi pour Enzo Traverso d'une véritable « liturgie révolutionnaire » qui

« remplit, sous une forme séculière, une fonction analogue aux “deux corps du roi” analysés par Ernst Kantorowicz au sujet des rituels funèbres du Moyen Âge : la commémoration des dépouilles mortelles des camarades tombés au combat sert à réaffirmer l’immortalité de leur idéal, inscrit dans les drapeaux rouges de ceux qui leur rendent hommage¹ ». Nous observons ainsi les deux personnages de l’œuvre assister à une scène de deuil des espoirs politiques, symptomatique de la période au sein de laquelle s’inscrit *Des Oiseaux, petits et gros* : « la crise du marxisme de la résistance – poétiquement située avant la mort de Togliatti – soufferte et vue par un marxiste, de l’intérieur². »

Il nous faut dire ici combien ce type de plan portant une attention précieuse aux visages apparaît régulièrement dans l’ensemble des images en mouvement de Pier Paolo Pasolini. Cette récurrence pourrait témoigner d’une sensibilité particulière à ce que Giorgio Agamben sait y voir : « Le visage est l’état d’exposition irrémédiable de l’homme et, en même temps, sa dissimulation dans cette ouverture. Et le visage est le seul lien de la communauté, l’unique cité possible³ ». Dans la juxtaposition de tous ceux qui traversent les images de Pasolini, nous pourrions saisir le désir de conférer la possibilité d’une existence imaginaire de ces êtres qui savent s’extraire de la logique de leur environnement social. Si tant est que « l’exposition est le lieu du politique⁴ », alors la manière dont l’on représenterait les visages témoignerait bien d’une aspiration à organiser le monde et l’interaction du peuple qui y vit d’une certaine façon. D’autant plus si ceux-ci, comme « la vérité » ou l’« exposition », « sont aujourd’hui les objets d’une guerre civile planétaire dont le champ de bataille est la vie sociale tout entière, dont les troupes d’assaut sont les *médias* et les victimes tous les peuples de la terre⁵ ». L’Italie, l’Inde, la Tanzanie, l’Ouganda, le Yémen ou la Palestine sont tous ces lieux où Pier Paolo Pasolini a pu attester des « guerres de classe » en cours au sein d’un monde qu’il décrète comme « néo-capitaliste » et « néo-fasciste », armé d’un regard dont l’acuité semble aiguisée par la mélancolie.

Mais face à tous les dangers de disparition des singularités qui œuvrent à travers le monde, il est nécessaire de travailler à l’apparition des gestes de

¹ Enzo Traverso, *Mélancolie de gauche*, La Découverte, Paris, 2016, p. 64-65.

² Pier Paolo Pasolini, « Uccellacci e Uccellini », dans *Les Cahiers du cinéma*, n°179, juin 1966, p. 39.

³ Giorgio Agamben, « Le visage », dans *Moyens sans fin*, *op. cit.*, p. 103.

⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵ *Ibid.*, p. 107.

résistance. C'est à partir d'un célèbre article de Pier Paolo Pasolini que Georges Didi-Huberman a développé sa théorie de *la survivance des lucioles*. Tout l'enjeu du chapitre final de cette partie est de concevoir la possibilité d'une telle « survivance » jusqu'à l'intérieur même de l'œuvre de l'écrivain, cinéaste et poète italien. Ainsi, nous serons attentifs à tous les phénomènes d'« apparition » qui brisent les nuits inquiètes, dans lesquelles nous pouvons parfois être plongés avec raison, et qui éveillent les gestes de résistance. Dans ce dernier temps, nous rapprocherons la pensée des survivances de la philosophie de l'espérance d'Ernst Bloch à travers les images de Pasolini. Par leur intermédiaire, nous pourrions peut-être nous armer et *faire face* à notre tour aux temps contemporains, en saisissant les lueurs qui éclairent encore *le rêve d'une chose*¹ : ce rêve de construire un monde où « l'homme sera l'ami de l'homme ».

¹ En référence au roman de Pier Paolo Pasolini, *Le Rêve d'une chose* (*Il sogno di una cosa*, 1962).

Chapitre VII

Ernst Bloch : une philosophie construite sur des décombres

1. Un vieux pichet pour rencontrer *L'Esprit de l'utopie*

Dans *L'Esprit de l'utopie* (*Geist der Utopie*), première œuvre déjà marquante pour l'ensemble de sa pensée – comme s'il n'avait jamais trahi la promesse qu'il s'était lancé –, Ernst Bloch commence par livrer un point de vue acéré contre son temps : « Jamais objectif de guerre ne fut plus lugubre que celui de l'Allemagne du Kaiser ; une oppression étouffante décrétée par les médiocres, subie par les médiocres, le triomphe de la bêtise protégé par le gendarme, exalté par les intellectuels qui n'en finissaient pas de gonfler leur cervelle pour livrer des phrases !¹ » Comme pour Aby Warburg, le premier conflit mondial imprègne profondément ses mots, et l'aliénation subie par un pays entier devient le sujet de sa réaction intellectuelle. Pourtant, dès sa première page, s'instaure un rapport à l'éternité et à la puissance de la mémoire que n'importe quelle oppression ne saurait taire : la dédicace est pour sa compagne trépassée, épousée à Heidelberg en 1913 et avec qui il vécut en exil en Suisse de façon précaire de 1917 à 1919. « *En mémoire éternelle d'Else Bloch von Strizky, décédée le 2 janvier 1921* ». “Eternelle” anticipe en même temps *L'Esprit de l'utopie*, et comme ça Else restera dans notre mémoire, et pas seulement dans la mienne² », explicitait-il alors.

¹ Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie* (1918), version revue et modifiée en 1923, traduite par Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard, Gallimard, Paris, 1977, p. 9.

² Ernst Bloch, *Rêve diurne, station debout et utopie concrète, entretiens avec José Marchand* (1974), traduits, présentés et annotés par Arno Münster, Lignes, 2016.

L'Esprit de l'utopie s'ancre donc dans le paysage allemand jonché des débris de la première guerre mondiale. Et c'est à travers celui-ci qu'Ernst Bloch s'évertue de concevoir une philosophie chargée d'imaginer les lendemains de son temps, non sans recul critique : « Et comme si l'on n'avait pas assez détruit, tout ceci continue encore aujourd'hui. La guerre s'est achevée, la révolution a commencé et avec elle, des portes se sont ouvertes. Mais, il faut bien l'avouer, elles se sont vite refermées¹ ». Les élans révolutionnaires russes comme allemands sont alors source de vives raisons d'espérance en l'avènement d'une autre société. Mais, déjà, les assassinats des spartakistes Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht à la suite de l'insurrection de Berlin en 1919, sont les symptômes de la clôture des possibles portés par ces événements sociaux. Cependant, loin de se morfondre dans la ténébreuse actualité de son époque, tout le travail de Bloch réside dans l'élaboration conceptuelle de perspectives à faire germer au sein du monde.

« Mais à la fin, après cette plongée verticale interne, il faut que se déploient le vaste espace, le monde de l'âme, la fonction externe, cosmique de l'utopie qui lutte contre la misère, la mort et le monde superficiel de la nature physique² », expose-t-il avec lyrisme face aux constats éprouvés sur la réalité de son contexte social. La métaphore originelle d'une telle quête est d'abord « lumineuse » : « C'est en nous seuls que brille encore cette lumière et la marche imaginaire vers elle commence, la marche vers l'interprétation du rêve éveillé, vers l'utilisation du concept utopique dans son principe³ ». Ces quelques mots révèlent déjà beaucoup de la posture blochienne. Ce qui permettrait de tirer le monde de son obscurité réside au sein de l'homme, se pense à son échelle. Quand bien même l'époque serait à l'agonie, pénétrée par la mort, et avachie par elle, « en nous » persiste une lueur qui dessinerait l'image d'une voie que nous pourrions peut-être suivre : « c'est pour la trouver, pour trouver ce qui est juste, ce pour quoi il convient de vivre, d'être organisé, d'avoir du temps, c'est pour cela que nous allons, arpentant les chemins métaphysiques constitutifs⁴ ». Ces « chemins métaphysiques » sont ceux que le philosophe allemand aura parcourus jusqu'à ce que son regard se soit définitivement éteint à Tübingen en 1977. Il y aura cherché la

¹ Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

concrétisation d'une construction sociale tout simplement plus juste : « c'est pour cela que nous appelons ce qui n'est pas, que nous bâtissons dans l'inconnu et cherchons le vrai, le réel là où la simple réalité factuelle disparaît – *incipit vita nova* !¹ »

La perspective de fonder ce qui n'est pas encore advenu au-delà de toutes les fermetures des possibles que la réalité semble affirmer détermine les enjeux de tous les ouvrages d'Ernst Bloch. Cet éclat de jeunesse qu'est *L'Esprit de l'utopie* irradie ainsi l'ensemble de son œuvre, et atteste de la fidélité et de la continuité de ses espérances, comme pourra par exemple le signifier Jean-Michel Palmier². L'un des traits majeurs de sa philosophie de l'utopie réside peut-être dans l'attention et le recueillement portés sur les « petites choses », les fragments qui ornent le quotidien et qui peuvent selon lui libérer des images émancipatrices.

Ainsi, cet *Esprit de l'utopie* commence par un très court chapitre consacré à la plus petite échelle de l'humanité, intitulé « La rencontre de soi-même », et celui-ci tient déjà toutes les problématiques d'entrelacement des temporalités et de déphasage intrinsèque à la contemporanéité :

Je me tiens auprès de moi. Je vais, je parle et rien de cela n'est présent. C'est seulement immédiatement après que je peux en fixer l'image. Nous ne nous voyons pas nous-mêmes dans ce que nous sommes en train de vivre, le courant nous emporte. Ce qui s'y produisit, ce que nous fûmes en vérité, ne saurait donc coïncider avec ce que nous pouvons éprouver³.

Les premiers propos de l'auteur établissent une dissociation de l'être en présence et une fixation de l'image de ce qui est intrinsèquement ancré dans un passé ; nous sommes toujours à côté de nous-mêmes, et nous perdons constamment la corrélation de la chose qui a été en soi avec l'expérience que nous avons, en nous-même, vécus. Ainsi en est-il d'un buveur qui porte son verre aux lèvres : selon Ernst Bloch, celui qui boit « ne se situe pas à une place aussi nette que le verre car lui, du moins [est vu] parfaitement⁴ ». Si je peux en tant que buveur distinguer l'ustensile que j'utilise et être ainsi « au-dessus de lui », « je suis encore au-dessous du verre où je bois », car « moi, le buveur, je suis constamment si proche de moi que je

¹ *Ibid.*

² Jean-Michel Palmier, « Adieu à Ernst Bloch », dans *Rêveries d'un montreur d'ombre*, Christian Bourgeois, Paris, 2007, p. 76.

³ Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*, *op. cit.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*

peux seulement me sentir vivre et ne me suis pas encore vu¹. » N'est-ce pas là fort ressemblant à la définition du contemporain d'Agamben portée à la hauteur d'une réflexion sur l'être-en-soi ? Et faire en sorte que ce buveur puisse voir son geste n'est-il pas à la portée du cinéma ?



Fig. 19. Cruche Bartmann (*Bartmannkrug*), Provenance de Frechen, 17^{ème} siècle, grès et glaçage au sel brun, 19,5 x 14,1 x 14,1 cm, conservé au Kunstgewerbemuseum de Berlin.

Mais voilà que cette description d'une expérience *a priori* bénigne entraîne des déambulations vers encore d'autres lieux de pensée. L'action du buveur amène ainsi Ernst Bloch à réfléchir sur l'objet du pichet. Cependant, c'est une version bien spécifique de celui-ci qui sert de point de départ à la courte dissertation du philosophe : celle des cruches Bartmann (Fig. 19), décorées d'un visage de personnage barbu, spécialité de la Rhénanie des XV^e et XVI^e siècles. Si certains de ces récipients sont « bien vernissés », « savamment modelés avec de nombreuses cannelures, une belle tête frisée sur le col et des armoiries sur la panse qui relèguent dans l'ombre le pichet commun », Bloch dit préférer « à de tels frères l'ustensile brun, mal dégrossi, presque sans col, portant sur ses flancs une figure d'homme des bois et un remarquable signe solaire en spirale². »

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 16.

Ce visage, plusieurs fois centenaires, de cet homme des bois issu des mythes allemands est l'occasion pour le penseur d'une insolite « rencontre avec soi-même » : « je peux aisément prendre forme de pichet, me voir comme si j'étais cet objet brun, étonnamment grandi, sorte d'amphore nordique et ce faisant, je m'assimile ou m'identifie à lui, bien plus je gagne grâce à lui en richesse et en présence et cette œuvre à laquelle je participe me rend davantage moi-même¹. » Cette cruche mène donc son spectateur à un redéploiement imaginaire, le transforme, et lui confère sa propre fortune qui le fait dès lors un tant soit peu grandir. Cette « richesse » est celle de son histoire, notamment commerciale. La description d'une telle aventure philosophique à partir d'un visage *gravé* sur ce pichet évoque les puissances cinématographiques que nous recherchons : ce visage-là conserve les souvenirs des mouvements qu'il aura rencontré et les transmet.

Ces pichets ont en effet voyagé au gré de leurs essors. Ils transportent, selon Bloch, les récits légendaires qui les imprègnent comme la mémoire de leurs utilisations populaires : « Ils parlent, ces vieux pichets, du temps où l'on devait voir encore dans les terres à l'ouest du Rhin le "lèvre à l'oreille pendante" et l' "homme de feu", et ils ont conservé à la lettre le passé paysan² ». Ainsi la cruche semble avoir cristallisé son passage lors d'une époque antérieure, et celle-ci rejaillit au sein de l'être qui le contemple, et devient alors apte à une « rencontre avec soi-même ». Le peuple qui aura conçu cet objet est parvenu à y « imprimer sa joie et son bien-être profond », et en tant que spectateur « je gagne grâce à lui en richesse et en présence et cette œuvre à laquelle je participe me rend davantage moi-même³ ».

Le visage qui nous *fait face* par l'intermédiaire de cette bouteille de grès permettrait, selon Bloch, une interaction jusque dans notre plus profonde intériorité. Comme si l'objet possédait une conscience autonome qui reflèterait encore celle de son temps⁴. L'impression de ce passé paysan, que l'on croit comprendre jovial et rieur, emporte le spectateur jusqu'à des sommets encore non visités où pourtant il reconnaît quelque-chose de lui-

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ « Tout ce qui autrefois fut ainsi fait avec amour et par nécessité, possède une vie propre, accède à des hauteurs nouvelles, inconnues, et nous revient marqué, comme nous vivants ne saurions l'être, orné d'un certain signe, si léger soit-il, d'un sceau de nous-mêmes » écrit ainsi Ernst Bloch dans *L'Esprit de l'utopie*, *ibid.*

même. Le contemporain qui fait l'expérience de cette forme fondée par une profonde affection dans un ailleurs temporel paraît donc percevoir cet *esprit de l'utopie*. Il serait ainsi notamment saisissable dans le domaine de l'esthétique, que le vieux pichet approche sans s'y ancrer : « Il semble là qu'on plonge le regard dans une longue allée ensoleillée qui mène à une porte, comme dans une œuvre d'art. Lui n'en est point une, le vieux pichet n'a rien d'esthétique, mais pour mériter ce nom, une œuvre d'art devrait lui ressembler et ce serait déjà beaucoup¹ ». Les films que nous travaillons ici ont comme modèle ce curieux récipient, source d'un adoré liquide de raisins fermentés.

L'Esprit de l'utopie s'ouvre donc sur une condamnation véhémement de la barbarie de la première guerre mondiale, puis sur une courte réflexion sur sa propre « rencontre » avec l'ancienne cruche Bartmann : un bouleversement meurtrier à l'échelle planétaire et un ustensile propre aux joies de l'ivresse donnent la voie à la pensée d'une société fondée sur des structures alternatives qui n'ont pu encore se révéler à l'usage de tous. Car le mouvement qui pourrait transformer le monde se décèle dans les plus petites lueurs qui s'agitent en son sein, et notamment dans celles que l'être humain est capable de produire en lui-même. Elles éclairent la voie de ce qui pourrait être une libération finale de l'Homme, maintenue dans son récit sous une forme théorique et lyrique qui guide sa philosophie. Ce mouvement du désir d'une émancipation radicale, qui proviendrait d'abord de soi, se heurte à de terribles catastrophes et traverse de profondes zones d'obscurité. Et envers et contre tous, il faut savoir le maintenir :

C'est donc nous, nous seuls, qui portons l'étincelle de la fin tout au long du parcours. Dans le temps pousse seulement, au milieu d'embûches et d'entraves sans nombre, ce qui fut dès le début, ce qui fut toujours le fond de la pensée (*das stets Gemeinte*), le présent non dévoilé. Le temps de l'histoire dans lequel nous œuvrons transperce l'espace terrestre où notre vie elle-même apparut et où nous bâtissons nos œuvres, transperce la géographie des contrées humaines, celle de leurs architectures, de leur lieu spirituel : nous avons là le droit et la possibilité de pressentir, de trouver, de réaliser des valeurs, de faire surgir des figurations a priori possibles, et finalement la figure ultime, quand bien même elle serait posée hors du temps et du monde, de la faire néanmoins surgir à travers le temps et le monde, contre eux².

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 274.

L'être porte l'une de ces lueurs capables d'allumer tout un brasier. Ce que celles-ci tentent d'illuminer n'est rien de moins qu'un autre monde en présence, qui peine à apparaître, car les blocages sont nombreux. Ainsi, ce « présent non dévoilé » cherche à surgir dans son temps, et même contre lui, par l'intermédiaire du désir de métamorphose qui met les hommes en mouvement. Là est peut-être l'un des socles qui permet de définir un *esprit de l'utopie*. La temporalité où celui-ci travaille est proprement ouverte : elle « transperce » la géographie, et traverse les espaces construits au cœur du monde. C'est en effet en son sein que nous nous devons d'attraper les potentialités qui s'y développent : cela nécessite une quête qui pénètre le temps jusque dans son passé non déployé, et œuvre pour l'élan des « figurations », images comme géométries d'organisations. Dans ce discours, nous pouvons déjà oser reconnaître la forme de l'atlas et la force du montage.

Si *L'Esprit de l'utopie* est inauguré par l'analyse d'un élément culturel à petite échelle, l'ouvrage est également habité par la force messianique de la philosophie d'Ernst Bloch. Voilà pourquoi se dessine l'idée d'une « figure ultime » qui désigne l'espace utopique réalisé d'une émancipation pour tous les hommes ; voilà pourquoi le nom de Karl Marx est réfléchi dans le même chapitre que la notion d'apocalypse. Ainsi, dans la pensée de l'auteur du *Capital*, « c'est une classe nouvelle qui fait son apparition, le néant social, la classe émancipée » :

Et c'est justement à cette classe, à sa lutte de classes révolutionnaire, économique a priori que Marx transmet, par une relation grandement paradoxale, l'héritage de toute liberté, qu'il confie le début de l'histoire du monde après la préhistoire, dont il attend la toute première véritable révolution générale, la fin de toute lutte de classes, la libération à l'égard du matérialisme des intérêts de classe¹.

L'analyse qu'offre Ernst Bloch de son homologue allemand qui œuvra au siècle précédent est imprégnée par la position critique du « contretemps », chère à tous les *témoins du futur* dont parle Pierre Bouretz². Ainsi, c'est à cette classe d'individus détachés de toute aliénation, qu'elle soit politique ou économique, encore jamais advenue dans la réalité de cette planète que serait pourtant confié « l'héritage » d'une Histoire de l'homme au sein de laquelle la liberté agit comme par éclat. L'état idéal à venir rejoint le récit du passé

¹ *Ibid.*, p. 288.

² Pierre Bouretz, *Témoins du futur, Philosophie et messianisme*, Gallimard, Paris, 2003.

comme le mouvement messianique – l’attente d’une émancipation radicale – et passe chez Marx par le bouleversement produit par une révolution qui modifiera les structures injustes de ce monde.

Au-delà de son *Esprit de l’utopie*, la notion d’héritage prend corps ailleurs dans l’œuvre du philosophe de Tübingen : elle cristallise cette posture paradoxale du contemporain, collectionnant les fragments des temps antérieurs, qui charpente la philosophie d’Ernst Bloch.

2. Pensée de l’héritage, travail du montage

C’est en 1935 que paraît *Héritage de ce temps* dans une maison d’édition basée à Zurich alors qu’Ernst Bloch et sa compagne Karola Piotrkovska sont en exil. Deux avant-propos à l’ouvrage rédigés à une trentaine d’années d’intervalles permettent de saisir le projet du philosophe, comme la constance de son ambition.

« L’époque se putréfie et en même temps crie comme une femme en gésine », affirme l’auteur dans ce premier texte écrit à Locarno en 1934, « la situation est pitoyable, ou abjecte, la voie pour en sortir tortueuse. Mais il ne fait pas de doute que son terme ne sera pas bourgeois¹ ». Le moment vécu par Ernst Bloch est digne des plus vifs hurlements. L’angoisse est grande car le contexte est bien capable de féconder les plus atroces événements. Nul besoin de s’en cacher, le philosophe déclare toute la complexité de s’en extraire. Pourtant l’optimisme – aux accents marxistes – reste affiché. Celui-ci se fonde dans les formes indicielles qui permettent de voir survenir ce qu’il nomme « Le Nouveau » : « Il est considéré en lui-même, même dans ce qui lui fait obstacle, mais surtout dans la brèche involontaire et dans quelques-uns de ses signes chatoyants. Ces signes, bien entendu, il n’y a que les victimes qui les portent, ceux qu’on a trompés et enivrés. Les escrocs, les actions de ceux qui écrasent l’Allemagne, n’ont rien de chatoyant² ». Ainsi, nous retrouvons là la question de l’ébrèchement qui entrouvre le présent vers de possibles alternatives, et qui se trouve du côté des vaincus et non des vainqueurs – pour reprendre la fameuse opposition benjaminienne –, ces derniers désignant ici le fascisme nazi.

¹ Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, traduit par Jean Lacoste, Payot, Paris, 1978, p. 7.

² *Ibid.*

Quelle position adopter face à un monde qui succombe aux mains de l'ennemi et dont les potentialités de résistance semblent s'écrouler ? Telle est la réflexion menée au sein de l'ouvrage, à laquelle il répondra par ce mot – justement fort problématique – « d'héritage ». Ernst Bloch lui-même revient sur la complexité de l'usage théorique d'un tel terme dans ses entretiens avec José Marchand. Celui-ci aura en effet suscité quelques « réactions hostiles¹ » au sein de l'orthodoxie se réclamant du marxisme. « Le problème de l'héritage traîne avec lui une connotation économique-capitaliste et économique-fataliste suspecte² », dit-il en premier lieu, avant de poursuivre sa critique : « Les marxistes orthodoxes croient que les époques de décomposition, de déclin que peut connaître une société ne peuvent strictement rien léguer, parce qu'elles sont pure décadence. Les nazis disaient “pourriture” ; les marxistes en Union Soviétique disaient “décadence”, déclin³ ». Bloch fait donc face à plusieurs types de clôture de pensée. L'une évidente, basée sur l'anéantissement brutal des hommes qui ne correspondent pas aux normes décrétées comme pures, l'autre des plus décevantes, car trahissant les idéaux qui visaient à libérer l'être des contraintes sociales qui le déterminent. Les interrogations qui animaient le penseur se formulaient donc comme telles :

La question est de savoir : y a-t-il, dans l'époque de décadence du capitalisme qui est la nôtre, quelque chose à hériter qui ne serait pas encore manifesté dans les époques précédentes, parce que cela ne serait pas caché sous un voile hygiénique de constructions idéologiques, dans lesquelles tout semble bien, beau, achevé (...) n'y-a-t-il vraiment rien à hériter ? N'est-ce pas plutôt simplement que le beau vernis de surface s'est écaillé et qu'on aperçoit et enregistre alors quelque chose que ni une époque révolutionnaire ni une prétendue période de splendeur dans l'histoire d'une société ne sont capables de révéler, parce qu'elles le dissimulent sous de charmants arrangements, une débauche de préciosités et le jeu des apparences⁴ ?

Le passé contient en son sein des éléments qui n'ont pas encore déployé toute leur puissance. Ceux-ci peuvent être arrachés à leur abandon et réactivés au sein du temps contemporain. Bloch fait l'hypothèse qu'ils se révéleraient d'autant plus que l'époque se morcellerait. En effet, un contexte faste se gorgeant d'une prétendue lumière tend à reléguer dans les limbes de l'imperceptibilité toute substance ou tout sujet contraire ; on connaît l'orgueil

¹ Ernst Bloch, *Rêve diurne, Station debout et Utopie concrète*, op. cit., p. 97.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 99.

⁴ *Ibid.*, p. 99-100.

des sociétés luxuriantes qui n'admirent que leur propre croissance et refoulent hors de leur jouissance nombre de laissés pour compte. Mais lorsqu'une époque se putréfie, sa surface s'écaille, « le vernis craque et des choses étranges apparaissent alors, qui étaient invisibles jusque-là et semblaient en outre trop lointaines pour être visibles¹ ». Ces apparitions brisent ainsi le *continuum* temporel ou la logique déterministe d'ancrage géographique. En lieu et place, l'aptitude d'*Atlas* à recueillir les fragments épars du monde et à les agencer selon une pratique toute cinématographique : « Ainsi naît par exemple le *montage*, l'art qui rapproche brusquement et fait se toucher des objets et des thèmes qui sont très éloignés les uns des autres, et inversement, qui éloignent aux antipodes ce qui est très proche². » La description d'un tableau de Giorgio de Chirico vient alors illustrer son propos.



Fig. 20.
Giorgio De Chirico, *Conversation among the ruins* (*Conversazione tra le Rovine*), 1927, huile sur toile, 130.5 x 97.2 cm, conservé à la National Gallery of Art, Washington.

« Chez Chirico, nous voyons par exemple une chambre, un couple mal assorti, assis devant une cheminée, peut-être après qu'il a pris la fuite ; une

¹ *Ibid.*, p. 100.

² *Ibid.*

paroi à gauche, une paroi à droite. Mais la paroi n'est pas vraiment là !¹ » Cet espace peint par l'artiste italien que nous donne à imaginer Ernst Bloch dans son entretien, sans expliciter sa référence, ressemble à cette *Conversation parmi les ruines* datant de 1927. Le philosophe allemand, lui-même en dialogue, livre l'un de ses souvenirs, et le travail de la mémoire paraît amplifier encore l'image : « Au premier plan le petit feu de cheminée, la forêt vierge avec des serpents, les vagues qui déferlent et dans lesquelles on distingue des requins, une cheminée, une chaise ordinaire du XXème siècle et un couple contemporain, probablement mal assorti et portant des vêtements modernes². » Certes, nous ne distinguons pas cette terrible faune qui surgirait à travers les flots sur le tableau en question. Cependant, il y a bien comme un étrange remous végétal brunâtre qui fonde le curieux territoire sauvage sur lequel les deux êtres sont installés, avec quelques pièces de mobilier dans une chambre sans mur.

Si ce couple est « mal assorti », c'est parce la femme qui nous tourne le dos semble être habillé à la manière de la statue grecque dans le petit cadre qui orne le dernier pilier restant de cet appartement. Le drapé de sa robe poursuit celui de la nappe blanche qui s'insère entre les deux individus. Aussi pouvons-nous faire l'hypothèse que Bloch a bien ce tableau en tête, quelque peu déformé par la remémoration, lorsqu'il s'adresse à Jean Marchand. L'image reste quoiqu'il en soit propice pour saisir les dires du penseur, qui conclut ainsi sa description de l'œuvre de Chirico : « C'est du montage, qui ne joue pas seulement sur le temps, comme chez les Papous ; c'est quelque chose qui n'a plus rien de contemporain, un peu comme une sculpture africaine devient notre contemporaine, nous concerne, est actuelle³ ». Cette force d'anachronisme, de sollicitation d'autres temporalités qui s'entrechoquent, de réactivation d'images antérieures rappelle le projet d'Aby Warburg comme les propos de Giorgio Agamben. Dans une époque qui se morcelle, quelque chose se dévoile, vient à notre rencontre, et c'est ce que la peinture de Chirico, travaillant la collusion d'éléments *a priori* distinct dans un lieu en ruines, évoque à Ernst Bloch.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 101.

Les époques qui se morcellent sont multiples ; lorsqu'Ernst Bloch dialogue avec José Marchand, en 1974, l'auteur d'*Héritage de ce temps* constate toujours une « décadence du capitalisme ». De cette manière, pouvait-il admettre dans son avant-propos de 1962 que « presque trente ans ont passé depuis, mais l'époque qui a donné naissance à ce livre est encore vivante dans l'air¹ ». Désormais installé à Tübingen où il finira sa vie, sur les traces d'Hölderlin, son insatisfaction quant à l'état de la réalité sociale touche les deux flancs de l'Europe, où le bouillonnement intellectuel des années 20 et son « appel » pour un bouleversement du monde, interrompu par la barbarie fasciste, sont selon lui « caché à l'Ouest par une prospérité surprenante et un ennui varié, et à l'Est par une non-prospérité tout aussi surprenante et un ennui monolithique². »

Sa critique du côté du continent soumis à la doctrine soviétique témoigne de sa profonde hétérodoxie quant au dogme communiste : « À l'Est, dans la mesure où il a été là-bas entravé de façon non dialectique et a perdu son visage humain, le passage a même été enfermé dans la prison sombre et étroite des stéréotypes³ ». La philosophie de Marx, comme celle qui se révèle dans sa onzième thèse sur Feuerbach et que rappelle Bloch – « les philosophes n'ont fait jusqu'à maintenant qu'interpréter diversement le monde et il s'agit maintenant de le changer » – a selon l'auteur été intrinsèquement trahie ; « dans la pratique cela est devenu, surtout dans les zones franches du bloc de l'Est : “il s'agit d'interpréter à l'unisson le monde décrété d'en haut, et il est interdit, sous peine de mort de le changer”⁴ ». Une telle posture n'est pas lointaine de celle de Pierre Dardot et Christian Laval qui diagnostiquent dans « l'hypothèse communiste », telle qu'elle s'est instituée, une attaque contre le commun⁵, à la manière de Cornelius Castoriadis qui n'eut de cesse de s'opposer à toutes formes d'hétéronomie.

¹ Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, *op. cit.*, p. 12.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 12-13.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ « L'inversion du projet socialiste est impressionnante et l'on comprend pourquoi elle a débouché sur l'échec final du mouvement ouvrier. Au lieu d'accomplir une *récupération* des forces de la société accaparées par l'État et le capital, la révolution débouche sur la création d'un État contrôlé par le Parti, ou plutôt d'un État-Parti qui entend se *substituer* en tout aux forces et interactions de la société pour en diriger le “développement” par le haut. La classe ouvrière n'a plus alors qu'à obéir aveuglément et à travailler », écrivent ainsi Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun*, *op. cit.*, p. 82.

« Il y a donc toujours un *Héritage de ce temps*, surtout de ce temps de montage qui joue encore un rôle aujourd'hui¹. » Ainsi fallait-il continuer à mener une pleine résistance face à son temps en 1933 comme en 1962, en 1974 comme dans notre plus vive contemporanéité : nous faisons bien le postulat d'un morcellement du monde et d'une nécessité de saisir les fragments du passé dans « l'aujourd'hui » de notre temps. « Ce qui manque », encore et toujours, « c'est l'accent de liberté de l'élan de jadis, du but recherché, l'héritage de 1789, avec la Neuvième Symphonie qui ne peut être annulée. Ce qui manque, c'est l'héritage du droit naturel rectifié, la volonté de pouvoir marcher la tête haute² ».

La référence à Beethoven – et par ailleurs à la musique en général, puisqu'un long chapitre de *L'Esprit de l'utopie* lui est consacré³ – est régulière chez Ernst Bloch, qui voit dans les trompettes de *Fidelio* (dont la version définitive date de 1814) l'incarnation de l'élan révolutionnaire. Quand bien même nous nous évertuons à « converser sur des ruines », nous nous devons de faire valoir un héritage de ces appels à la libération de l'homme de tout joug : « Puisse-t-il un jour en être autrement ! Un espace vide avec des étincelles, telle sera sans doute longtemps notre situation, mais c'est un espace vide dans lequel on avance sans déguisement, et ce sont des étincelles qui dessinent peu à peu une figure qui oriente. Les chemins dans le monde effondré sont déchiffrables, en diagonale⁴ ». Cette image des lueurs qui s'efforcent d'apparaître dans un monde fait de décombres et avec lesquelles nous pouvons former des figures qui nous guident traverse en effet l'ensemble de l'ouvrage, ainsi que notre propre proposition théorique.

Comme l'affirme Ernst Bloch : « Tout coule, mais le fleuve a toujours une source. Il prend dans les régions qu'il a traversées des matières qu'il emporte et celles-ci colorent son eau longtemps encore. De même une forme nouvelle garde des vestiges de l'ancienne. Entre aujourd'hui et hier il n'a pas

¹ Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, *op. cit.*, p. 14.

² *Ibid.*

³ « Car la chose en soi qui n' "apparaît" encore que dans la nostalgie spirituelle, ce qui par suite la prescrit à la musique, est ce qui progresse et rêve dans le lointain le plus proche, dans l'azur fécond des objets ; elle est ce qui n'est pas encore, ce qui est perdu, pressenti ; elle est la rencontre de soi, du Nous, cachée dans l'obscur, dans la latence de chaque instant vécu ; invoqué par la bonté, la musique, la métaphysique, sans être cependant réalisable sur terre, elle est notre utopie », écrit-il avec emphase dans *L'Esprit de l'utopie*, *op. cit.*, p. 191.

⁴ Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, *op. cit.*, p. 14.

de coupure absolue¹ ». La métaphore fluviale permet d'imaginer un autre rapport au temps, qui s'extrait du modèle de la flèche et du progrès sans ancrage avec le passé. L'eau qui s'écoule est à la fois prise dans un mouvement perpétuel et maintient son lien avec son lieu de provenance, tout comme elle transporte les éléments qu'elle rencontre. Le fonctionnement de la condensation l'inscrit dans une structure cyclique : l'ancien se métamorphose en nouveau. La matière est liée à ce dynamisme, de même que les « vestiges » peuvent conserver leurs puissances d'agir : « Les rêves en particulier, même les plus éveillés, ont une préhistoire, et ils la portent avec eux. Dans les couches les plus arriérées, ces vestiges sont particulièrement puissants et souvent moisissés, mais la classe révolutionnaire honore elle aussi ses précurseurs et les écoute encore². »

Toutes les projections mentales de l'être humain prennent donc leur source dans les imaginaires qui les précèdent et les habitent encore, même les plus oubliées ou les plus reléguées hors de la société : la classe émancipée, rêvée par Ernst Bloch, resterait alors attentive à celles-ci. Et c'est crucial, car lorsque le penseur écrit ses mots, d'autres n'ont pas de remords à se parer d'attributs délaissés, pour mettre en œuvre de sombres desseins : « Les vieilles formes collaborent en partie à la nouveauté, quand elles sont bien placées. L'ennemi a vu mieux que les amis que ces formes sont extrêmement efficaces. Il est temps de récupérer quelques vieilles choses, l'urgence de l'heure nous l'ordonne³. »

Héritage de ce temps est en effet un ouvrage qui entend mener une bataille. Les mots d'Ernst Bloch veulent *faire face* aux raptus des symboles culturels perpétrés par les idéologues du fascisme allemand. « Ce livre est un corps à corps, et un corps à corps au milieu d'hommes incertains, et même chez l'adversaire, pour, le cas échéant, lui prendre un butin⁴ ». Bien sûr, au moment où c'est un parti qui prend le pouvoir d'une nation, la lutte est politique, *a fortiori* politique : « Dès lors des chiens et de faux magiciens peuvent tranquillement envahir de grandes régions jadis socialistes [...]. Il est temps de faire sauter ces armes des mains de la réaction. Il est temps plus

¹ *Ibid.*, p. 133.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 10.

encore de mobiliser sous un commandement socialiste les contradictions des classes non contemporaines qui les opposent au capitalisme¹. »

La prose est celle d'un combattant dont l'arme est aiguisée par la théorie de Marx, mais elle en fait l'exégèse selon ses propres principes. Ce sont ceux par exemple qui s'attardent à penser la puissance « non contemporaine » de la culture prolétaire et paysanne de l'Allemagne, qui défie l'actualité d'une époque dans un sens que ne renierait pas Giorgio Agamben. Si les chiens atteints de la peste brune s'emploient à mystifier ces éléments culturels, à la façon de pervers prestidigitateurs, il ne faudrait pas sombrer dans le fatalisme : « À côté de la vulgarité et de la barbarie sans langage, à côté de la bêtise et de la crédulité panique que révèlent chaque heure, chaque mot de l'Allemagne de la terreur, on trouve un peu de l'ancienne opposition romantique au capitalisme, avec la conscience de ce qui manque dans la vie d'aujourd'hui et la nostalgie d'une vie obscurément autre². »

Sentir ce manque, revendiquer un autre temps qui ne s'accommode pas du rythme de l'industrie et de la rentabilité, seraient déjà des facteurs de résistance pour Ernst Bloch. Si ce peuple bercé par cette « opposition romantique » subit de plein fouet « la distraction » et « l'enivrement », autres noms de l'aliénation propagandiste électorale du parti nazi, le philosophe n'abandonne pas à jamais l'effervescence de l'entre-deux-guerres qui s'agita à la veille du terrible jour de l'accession à la chancellerie de l'ennemi : « Ici grande est la richesse d'une époque à l'agonie, d'une étonnante époque de confusion où le soir et le matin se mêlent dans les années vingt. Cela va des rencontres à peine ébauchées du regard et de l'image jusqu'à Proust, Joyce, Brecht et au-delà³ ». À la manière de Walter Benjamin qui voyait dans l'appareil cinématographique une capacité technique destructrice autant que libératrice, c'est bien une pratique liée à l'activité filmique qui incarne l'acte de résistance émis face à son époque : « car le montage arrache à la cohérence effondrée et aux multiples relativismes du temps des parties qu'il réunit en figures nouvelles⁴. »

Puisque l'ennemi a décidé de pratiquer des raptus d'éléments culturels, il convient de retirer ceux-ci de leur autorité et de « dialectiser » le « non-

¹ *Ibid.*, p. 8-9.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

contemporain ». Ernst Bloch propose ainsi de dresser un « inventaire de l'apparence révolutionnaire » dans un fragment d'*Héritage de ce temps* rédigé en 1933. « L'Enfer a donc porté depuis le début le masque du Salut, énorme imposture¹ », affirme-t-il avant de définir les trois points qui caractérisent la fumisterie. « On commença par voler la couleur rouge, on s'en servit pour délayer² » : du drapeau aux affiches, le parti nazi s'appropriera la couleur de la révolution pour diluer son message dans les ornements des mouvements socialistes. « Ensuite, on vola la rue, la pression qu'elle exerce. Le défilé, les chants dangereux qui avaient été chantés. Ce que les combattants du Front Rouge avaient inauguré, la forêt de drapeaux, l'irruption dans la salle, c'est précisément cela que les nazis imitèrent³ ». Dès lors, c'est la pratique même de l'activisme politique que l'on accapara, œuvrant à une inextricable confusion. Mais c'est dans le vol des formes et de la pensée que les falsificateurs iront le plus loin : « L'esprit en soi n'existe plus, il est mis au service de la politique. Goebbels déclara explicitement que le film *Potemkine* était exemplaire pour le film allemand, l'entente formelle va jusque-là, l'entente telle que se l'imaginent la fripouille et le faussaire détrousseur⁴. »

Si l'ennemi va jusqu'à clamer l'influence d'un film dont la teneur incarne une révolution sociale comme esthétique, il ne reste plus qu'à utiliser les moyens qu'offre son appareil : monter les vestiges et les fragments du monde pour le faire apparaître sous un nouveau jour. « Le montage constitutif prend les meilleurs morceaux et construit avec eux d'autres édifices qui tiennent, et le propriétaire de l'ancien édifice ne se réjouit plus du nouveau, quand celui-ci ne reste pas un rafistolage et un mythe purement artistique⁵ ». Voilà ce que les hommes, par leurs œuvres, peuvent proposer, voilà la manière dont nous pouvons agir face aux affres du monde morcelé, voilà ce qui construit la pensée de l'héritage chez Ernst Bloch, rassemblant les « rébus de la conscience fissurée » comme les « lambeaux de conversation⁶ » qui s'effectuent sur des ruines. La ténébreuse époque qui enfanta *Héritage de ce temps* donnera également lieu à l'œuvre la plus imposante d'Ernst Bloch, dont

¹ *Ibid.*, p. 63.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵ *Ibid.*, p. 208.

⁶ *Ibid.*

l'ambition comme la méthode rappellent celle de l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg, ou du *Livre des passages* de Walter Benjamin.

3. L'Atlas des espérances (ou comment fonder un principe de résistance)

Le *Principe-Espérance* d'Ernst Bloch, ouvrage monumental qui s'impose comme le cœur de la philosophie de l'auteur, est à nouveau un travail d'exil. Le 10 juillet 1938, le penseur, sa compagne et son enfant débarquent du paquebot « Pilsudski » au port de New York. Le retour en Allemagne n'aura lieu que onze années plus tard, une fois passés les sombres temps sur le continent européen. Au cours du voyage le menant au-delà de l'océan atlantique, s'esquisse déjà le projet d'un livre consacré aux « rêves d'un monde meilleur¹ ». Dès les premiers mois de son exil américain, Ernst Bloch compose les chapitres initiaux de sa future œuvre emblématique, affrontant la précarité de ceux qui émigrent pour fuir les immenses dangers d'une époque. Lors de ces années d'exil, le couple fut contraint, par la force des choses, de mettre en pratique le *Principe-Espérance* qui était en cours de construction sur des feuilles souvent rédigées pendant la nuit. S'inquiétant sans cesse du déroulé des événements militaires sur leurs terres natales, les époux ne vécurent qu'en subsistant de manière minimale².

¹ Arno Münster, *L'Utopie concrète d'Ernst Bloch, Une biographie*, Kimé, Paris, 2001, p. 209.

² Une lettre envoyée à Theodor W. Adorno, alors directeur de l'Institut de Recherches Sociales établi à New York, témoigne à la fois des difficultés économiques et de la sensation de relégation vécues par Ernst Bloch, lors de son exil. Stipulant qu'il venait de perdre son emploi de plongeur pour cause d'un excès de lenteur, le penseur décrit ainsi sa situation : « Je fais maintenant des piles de papiers, je les ficelle et je les charge sur un camion [...]. Dans ces conditions, on le comprend, il ne peut plus être question de mon propre travail. Comme je fais ce travail de compilation de papiers seul, dans un trou noir, je ne me trouve pas parmi les prolétaires, même si ce travail est un travail prolétarien », propos recueillis dans *ibid.*, p. 214. Arno Münster le dévoile, par l'intermédiaire des propos de Karola Bloch : le penseur use ici d'une démesure fictionnelle pour enrichir son propos. Reste qu'Adorno ne donnera jamais le moindre poste à celui qui le lui demandait. En réaction à sa missive, le théoricien critique des industries culturelles ne publiera qu'un appel pour collecter de l'argent en son nom au sein de la revue « Aufbau ». Bloch, qui ne fut pas au préalable mis au courant d'une telle action, l'accusera en retour d'exhibition de problèmes intimes et de charité hypocrite, dans un texte publié dans la même revue. L'amitié des deux penseurs se brisa donc sur les rives de l'Amérique ; ils ne reprirent contact que bien des années plus tard. Outre la valeur de l'anecdote historique qui caractérise les relations entre d'éminentes figures de la pensée allemande du XX^e siècle, cette lettre témoigne d'une condition de vie inscrite dans la précarité pour la famille Bloch. Une sorte de « contrat moral » unissait les deux parents de Jan Robert : tandis que Karola s'évertuait à travailler comme architecte et à dégager suffisamment de ressources

Arno Münster résume en ces termes la force vive qui animait Ernst comme Karola Bloch : « ils s'étaient habitués à interpréter dans la pratique le *principe espérance* comme un "principe malgré tout", qui leur procurait la force de résistance nécessaire pour mener ce difficile et dur combat pour la survie dans un pays où l'argent est Dieu, et par conséquent, le manque d'argent un handicap sinon une "honte sociale"¹. »

L'ancrage de ce « principe » au sein de son ample ouvrage ne survint qu'à partir de 1954. L'offre d'un emploi de professeur à Leipzig mis fin à l'exil américain, et c'est dans le contexte de la R.D.A que *Le Principe-Espérance* commence à être édité. Ainsi, lorsque le philosophe fête son soixante-dixième anniversaire à Leipzig, le 8 juillet 1955, alors célébré par les universitaires et les politiques de la ville, celui-ci a publié les deux premiers volumes. Ce semblant d'euphorie n'était cependant pas destiné à durer, dans un espace géopolitique où la volonté d'émancipation radicale de l'homme, telle que déclamée par Ernst Bloch, ne pouvait que se heurter à la police de la pensée qui y sévissait. Ainsi, Arno Münster livre ce qui relève d'une ironie tragique : à l'occasion de ses sept décennies, un livre hommage fut publié à l'initiative d'un certain professeur R. O. Gropp, « un collègue philosophe de Bloch qui exactement un an plus tard n'hésita pas à dénoncer publiquement la philosophie d'Ernst Bloch comme une pensée "révisionniste" et "anti-marxiste"² ».

L'événement de l'insurrection hongroise de 1956 et le violent écrasement par le pouvoir soviétique qui s'ensuivit constituent un tournant majeur de l'Histoire du communisme. Il est intéressant de noter que les penseurs hétérodoxes ont pu immédiatement y voir la brèche d'une libération à venir, alors que les actions furent présentées par les dispositifs dominants en tant que « contre-révolutionnaires » : il en va ainsi de Cornelius Castoriadis et de Pier Paolo Pasolini, comme d'Ernst Bloch (et nous aimerions ici oser écrire « avec évidence »). C'est lors d'un déplacement à Cologne pour un colloque de philosophie que ce dernier prend connaissance de la révolte. On entend alors dire que György Lukács, illustre théoricien et vieille connaissance de l'auteur de *L'Esprit de l'utopie*, serait arrêté et porté disparu :

pécuniaires, Ernst œuvrait quotidiennement et assidûment à la rédaction du *Principe-Espérance*.

¹ Arno Münster, *op. cit.*, p. 224.

² *Ibid.*, p. 244.

à son retour, Bloch intervient auprès du ministre de la Culture de la R.D.A pour aider Lukács. L'initiative, considérée comme inopportune, n'engendra que plus de suspicions envers le professeur de Leipzig¹.

Le biographe de Bloch indique la prudence dont il fit preuve lors des années 1957 et 1958, et pour cause : il restait à publier le troisième tome de son *Principe-Espérance*. Après l'arrestation du directeur de la première maison d'éditions de cet ouvrage, « Aufau-Verlag » de Berlin-Est, le processus de publication prit des chemins de traverse. Les bonnes relations avec les structures de l'Ouest, qui avaient pu être maintenues en vertu de son statut de professeur autorisé à voyager lors des congrès universitaires, durent en effet jouer dans la décision des éditions Suhrkamp de Francfort d'imprimer son recueil *Traces*, terminé initialement en 1930, et l'ensemble des trois volumes du *Principe-Espérance*. Ainsi, c'est en 1959, après sa publication à l'Ouest, que le dernier volet de l'ouvrage est rendu disponible chez les libraires à l'Est, « où il disparut vite des rayons après la vente de seulement mille exemplaires². »

Ernst Bloch aurait pu prendre cette péripétie d'édition comme un signe : une invitation de la part de l'Université de Tübingen pour y mener une conférence qu'il intitulera « L'Ontologie du non-encore-être », quelques mois avant la construction du mur de Berlin, se transformera ensuite en proposition de charges d'enseignements dans la ville d'Hölderlin. Alors, après qu'un émissaire des éditions Suhrkamp eut accepté et rempli la mission de « sauvetage » des manuscrits conservés par le philosophe à Leipzig, le professeur Bloch livra une lettre au Président de l'Académie des Sciences de la R.D.A., stipulant qu'« après les événements du 13 août qui indiquent qu'il ne restera plus d'espace d'activité et d'espace vital pour des personnes ayant une pensée autonome, il n'avait plus envie d'exposer son travail et lui-même (en tant que personne) à des conditions indignes et aux menaces qu'elles

¹ Un réquisitoire sera établi par la Stasi sur la base d'écoutes téléphoniques illégales pour prouver le fameux « révisionnisme » qui aurait atteint Ernst Bloch. Le document rapporte ainsi des propos qui sont attribués au penseur, selon le ministère de la sécurité d'état : « Le socialisme allie le caractère prussien à l'esprit de sujétion ; ce qui se passe en R.D.A. est pire que le fascisme ; en R.D.A, le droit n'est pas respecté ; [...] le XXème Congrès du PCUS a montré que le développement de L'URSS est erroné ; la vie sous la direction du PCUS et du SED est insupportable », *ibid.* p. 260. Pareilles sentences durent être aussi scandaleuses aux oreilles du pouvoir qu'elles se révèlent appropriées.

² *Ibid.*, p. 266.

comportent ». Il conclut par cette phrase d'adieu : « À cause de mes 76 ans, j'ai décidé de plus retourner en R.D.A.¹ ».

Ce récit consacré à la biographie d'Ernst Bloch témoigne de la réalisation en acte du principe élaboré par son penseur qui, face à toute la complexité de son terrible quotidien, n'aura eu de cesse de défendre et de construire un « esprit de l'utopie ». « Un nouveau principe naît alors dans la philosophie : l'espérance », déclare-t-il pour définir le sens de son ouvrage : « Qu'est-ce que c'est ? Ce n'est pas l'espérance en tant qu'affect opposé à la peur, mais l'espérance en tant qu'acte cognitif, en tant qu'acte de la connaissance, auquel rien ne s'oppose, mais qui est dans une relation d'interdépendance avec un autre concept : en tant qu'elle est souvenir de ce qui a été et espérance du futur, de l'avenir² ». Cette « espérance » définie par Bloch est bien une manière d'envisager et d'interpréter le monde autant qu'une singulière relation au temps, s'adressant aux lendemains comme à l'Autrefois.

C'est en effet dans l'immense patrimoine conçu par des siècles d'œuvres humaines que le philosophe puise de quoi forger son principe. L'ouvrage se divise en cinq parties qui jalonnent les trois volumes : *Les petits rêves éveillés (compte-rendu)*, *La conscience anticipante (fondements)*, *Les images-souhaits reflétées dans le miroir (transition)*, *Les épures d'un monde meilleur (construction)*, *Les images-souhaits de l'instant exaucé (identité)*. L'enjeu profond réside, selon Arno Münster, dans la volonté de « bouleverser toutes les relations où l'homme reste humilié, asservi, déclassé et méprisé³ ». Avant d'enquêter sur les nombreux signes qui s'agitent dans la matière du monde, et qui permettent à Ernst Bloch de consolider son regard, le philosophe déploie ses instruments conceptuels, et pose les questions initiales à la source de toute sa réflexion.

Le Principe-Espérance s'ouvre par ces interrogations : « Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ? Qu'attendons-nous ? Qu'est-ce qui nous attend ? Beaucoup en restent perplexes. Le sol vacille, ils ne savent ni pourquoi, ni comment⁴ ». Face à la crainte que peuvent déclencher d'aussi

¹ *Ibid*, p. 275.

² Ernst Bloch, *Rêve diurne, Station debout et Utopie concrète*, *op. cit.*, p. 121.

³ Arno Münster, *Figures de l'utopie dans la pensée d'Ernst Bloch*, Hermann, Paris, 2009, p. 9.

⁴ Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, I*, *op. cit.*, p. 9.

grandes problématiques, « il s'agit d'apprendre à espérer¹ ». Et cela est à concevoir comme une tâche, un « travail » à mener : « Le travail de cet affect réclame des hommes qui se jettent activement dans le devenir, dont ils font eux-mêmes partie. Il ne supporte pas cette vie de chien passif qui se sent jeté dans l'existence, une existence insondée, et même dans certains cas reconnue misérable². »

Ce rapport dynamique à entretenir avec les temps est aux fondements de la pensée blochienne ; chaque homme est potentiellement acteur de l'avenir du monde. Cependant les structures sociales, trop souvent, les éloignent de cette activité, à la manière des êtres *désaffectés* que diagnostique Bernard Stiegler au sein de notre époque. Mais, pour le penseur de l'espérance, le seul « refus » d'une condition de « chien passif » est déjà signe d'une capacité de résistance. Et celle-ci s'incarne dans ce qu'il nomme les « rêves éveillés » : « La vie de tous les hommes est sillonnée de rêves éveillés dans lesquels entre certes une part de fuite insignifiante, alanguissante aussi, dont les imposteurs savent tirer parti. Mais il s'y trouve autre chose, qui stimule, qui empêche que l'on s'accommode à l'existant néfaste et que l'on renonce³. »

Cette stimulation a donc lieu dans le domaine de l'imaginaire, espace à défendre contre toute manipulation, toute réduction ou tout cloisonnement. Il est le lieu où s'expérimente en pensée les désirs de l'homme avant qu'ils ne se réalisent concrètement – c'est-à-dire « socialement » pour reprendre l'idée de Cornelius Castoriadis. Tant que l'intériorité de l'homme échappe à l'accapitation, Bloch suppose qu'il existe une faculté de résister à tout assombrissement définitif, « car le jour naissant reste attentif, même dans l'atmosphère que lui impose une nuit prolongée, à bien autre chose qu'aux litanies funèbres d'un monde nihiliste voué au néant et oppressé jusqu'à l'étouffement⁴ ». Ne pas céder aux injonctions désespérées des ténèbres d'une époque, voilà bien l'une des positions à assurer lorsque l'on songe à concevoir et à respecter un principe tel que celui de l'espérance. Ainsi, le philosophe propose de puissantes affirmations à brandir face aux tourments les plus puissants : « Aussi longtemps que l'homme sera en mauvaise posture,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 9-10.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

l'existence tant privée que publique, sera sillonnée de rêves éveillés, des rêves d'une vie meilleure que celle qui lui est échue jusque-là¹. »

Il y a donc chez Ernst Bloch une profonde croyance de voir survenir un « esprit de l'utopie » en chaque être pensant. Mais rien ne serait plus faux que d'y voir une preuve de naïveté idéaliste ou de trop grande ferveur quant à la probabilité de voir survenir un avenir meilleur. Les élans messianiques du philosophe sont d'abord signes d'une position théorique adressée à la matière du monde et non à ses cieux. Aussi, lorsque ces rêves éveillés ne sont que « peuplés de chimères » ou ne se révèlent que pures « mystifications » doivent-ils être assainis « grâce à l'examen de la tendance objective et de l'intention subjective tout à la fois. *Corruptio optimi pessima* : l'espoir menteur est un des plus grands malfaiteurs, un des plus grands débiliteurs que connaisse l'espère humaine ; l'espoir concret et authentique est son bienfaiteur le plus sérieux². »

Aussi le principe de Bloch est-il forgé à partir de notions précises, travaillées avec patience. De cette façon, s'agit au sein des êtres un « “non-encore-conscient”, doublé de son corollaire objectif-réel, le “non-encore-devenu”, le non-devenu dont la matière de l'être est enceinte³ ». Ce « non-encore-être (*noch-nicht-sein*) » se dévoile en particulier dans des périodes de bouleversement, politique et esthétique, comme celle de la Renaissance, de l'expressionnisme, ou du « romantisme dans sa fraîcheur initiale » que le penseur prend en exemple. Au sein de celles-ci, « la manifestation extérieure est la créativité, la production d'un *novum* qui n'existait pas jusque-là et qui apparaît alors subitement, dès qu'il s'impose, comme ce qui était attendu depuis longtemps⁴ ». Cette manifestation est le résultat de ce qu'il nomme la « conscience anticipante (*antizipierende bewusstsein*) », à laquelle il consacre toute une partie de son ouvrage.

« Du plus profond de nous-mêmes, quelque chose surgit et cherche à se saisir. Cette poussée s'exteriorise *en premier lieu* sous forme de “tension” (*Streben*), ignorant encore ce qu'elle désire. Dans le *sentiment* cette tension se traduit sous forme “d'aspiration” (*Sehnen*), seul état sincère chez tous les

¹ *Ibid.*, p. 12.

² *Ibid.*

³ Ernst Bloch, *Rêve diurne, Station debout et Utopie concrète*, *op. cit.*, p. 122.

⁴ *Ibid.*, p. 122-123.

hommes¹ ». C'est à partir de cette force qui met l'être en mouvement que se déploient les « rêves éveillés » dont Ernst Bloch met en lumière les caractéristiques. La première le place en critique du « rêve nocturne » et l'assure d'une fonction utopique plus prégnante et maîtrisée, quand bien même nous pourrions être habités des symptômes de nos nuits : « *Le château en Espagne n'est pas l'antichambre des dédales du labyrinthe nocturne, il faudrait plutôt considérer celui-ci comme le souterrain du château construit en plein jour*² », souligne ainsi l'auteur, dans ce langage métaphorique qui lui est singulier. Le philosophe affirme donc l'émancipation de l'être dans sa faculté de projection imaginaire en état d'éveil, contre tout facteur d'aliénation par l'inconscient ou l'illusion : « si le rêveur se laisse aller au gré de sa fantaisie, il n'est pourtant pas à la remorque de ses visions, car elles ne jouissent pas de l'autonomie requise pour l'assujettir à ce point. Si les objets réels s'estompent ou sont déformés, ils ne disparaissent jamais totalement des visions du souhait, aussi subjectives soient-elles³. »

Ernst Bloch insiste ainsi sur le caractère autonome du « Moi » en tant que particularité des déambulations mentales qui se déroulent en état d'éveil. Qu'il y ait des conditionnements de cet imaginaire intérieur, le philosophe ne le nie pas : des « réminiscences » de la souffrance de l'enfance ou des « complexes d'infériorité » souterrains agissent sans doute, dit-il en citant le modèle freudien, mais ils ne sauraient en constituer le « noyau⁴ ». L'absence même de moral ou de censure de ces rêves éveillés témoigne pour Bloch d'une « action tonifiante », celle qui rend possible *l'esprit de l'utopie*. Si tout rêve éveillé (*tagträume*) n'est pas porté sur le changement du monde commun, et peut souvent n'être que pure satisfaction égotique, réside néanmoins en celui-ci la capacité de se tourner vers le monde : « Le Moi du rêve éveillé peut prendre une telle ampleur qu'il englobe d'autres "Moi". Nous voici donc arrivés au troisième élément distinguant le rêve éveillé du rêve nocturne : l'ampleur humaine. Le dormeur est seul avec ses trésors, l'égo du rêveur éveillé peut s'intéresser aux autres⁵. » Dès cet instant, la fonction utopique du rêve éveillé est susceptible de devenir un enjeu social, livrée à la communauté

¹ Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, I, op. cit.*, p. 62.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 112.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵ *Ibid.*, p. 116.

des hommes : « Des brumes ondoyantes du fantasme surgissent des ombres qui entraînent l'égo dans leur ronde, la ronde d'un monde meilleur où des millions d'autres égo se donnent la main¹. »

Ainsi, l'une des capacités de ces rêves éveillés serait celle d'œuvrer imaginairement à l'amélioration du monde. Ce type de rêve peut se communiquer extérieurement à soi et atteindre l'échelle des sociétés : « les idéaux ne s'y manifestent que sous une forme concrète, celle par exemple d'un monde mieux organisé ou esthétiquement supérieur, un monde où il n'y a pas place pour la déception² ». Cette « forme concrète » est la raison de l'intelligibilité de ces rêves et de la possibilité de cette transmission. Cependant, cette matérialisation que pratique le rêve éveillé s'émancipe des contraintes du donné de la réalité tangible, d'où la temporalité du « non-encore-être ». Ses « dimensions » sont « utopiques », « le monde meilleur qu'il embrasse est aussi plus beau en ce sens qu'il se compose de figures parfaites telles que la terre n'en porte pas encore. Projeter ou modeler équivaut ici à percer les fenêtres de la détresse, l'adversité, la barbarie, la banalité pour découvrir un horizon vaste et lumineux³. »

L'intériorité rêveuse et alerte de l'homme pourrait donc porter une puissance de métamorphose désirée et revendiquée, dès lors qu'elle est livrée à autrui. L'un des espaces où cette extériorisation est rendue particulièrement sensible réside dans le domaine de l'art, dont le rêve éveillé serait le « prélude⁴ ». Selon Bloch, les formes esthétiques pourraient donc incarner ce façonnage de la matière maintenu dans le lieu idéal de l'onirisme diurne ; c'est même celui-ci qui lui conférerait son aspiration, car « c'est du rêve éveillé que l'art tient le souffle utopique qui l'anime », déclare le penseur de l'espérance :

C'est lui enfin qui fait naître les figures des grands éclaireurs, depuis le noble brigand jusqu'à Faust, et qui est à l'origine de toutes ces situations et de tous ces paysages qui font l'objet de nos souhaits, allant de la grande fresque de l'Aurore au cercle symbolique du Paradis. Entraîné dans la grande chevauchée qui ne s'arrête qu'au but, l'art développe les hommes et les situations jusqu'à leurs limites extrêmes : l'Issue conséquente, l'objectivement possible y deviennent visibles. Chez les auteurs réalistes, ces possibilités objectives apparaissent très clairement dans le monde qu'ils représentent⁵.

¹ *Ibid.*, p. 116.

² *Ibid.*, p. 118-119.

³ *Ibid.*, p. 119.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 121.

Les rêves éveillés engendrent les grandes figures de l'art qui guident le *Principe-Espérance*. L'art permet à quelques « éclaireurs », à ceux postés à l'avant-garde du monde, de nous annoncer quelques possibles à venir. L'Aube de ce monde meilleur peut alors pointer à l'horizon que l'esthétique rend palpable. Les artistes qui s'adonnent à la représentation du réel sont par ailleurs tout autant capables de manifester cette fonction utopique que ceux qui s'évertueraient à expérimenter le dépassement des bornes du rêve ; ils seraient même aptes à œuvrer pour « le rêve d'une Chose qui habite l'imagination-objective-réelle, *phantasia kataleptike* », qui surgit donc par le moyen de ces « rêves diurnes », ces « rêves de lumière », aux fondements de « l'utopie concrète¹ ». Si nous avons pu voir que les œuvres étaient productrices de *paysages critiques*, Ernst Bloch attache quant à lui au mot de « paysage », et à un autre terme des plus essentiels pour saisir la teneur du *Principe-Espérance* : celui de « souhait ».

Ainsi, l'auteur certifie qu'« on peut dire, non du désir mais du souhait exigeant : que s'il ne naît pas de la représentation, il n'apparaît pourtant qu'avec elle² ». Lorsque la tension inhérente à l'être se dessine en une chose, elle devient objet capable de guider nos intentions vers le meilleur ; « La simple représentation se change ainsi en une *image-souhait* (*Wunschbild*), qui porte une griffe ; "C'est ainsi que cela devrait être"³ ». C'est bien autour de ce type d'*images* que se construit dès lors *Le Principe-Espérance*, revendiqué comme « l'esquisse » d'une « encyclopédie des rêves et souhaits humains, une encyclopédie des chemins, des chemins rêvés ou élaborés jadis et qui ont pu conduire à un accomplissement partiel⁴ », une encyclopédie intrinsèquement inachevée, car à jamais enrichie par les constantes et nouvelles aspirations des êtres humains. Et c'est dans leurs productions, qu'elles soient artistiques, techniques, politiques ou philosophiques, issues de multiples contextes géographiques et historiques qu'Ernst Bloch collecte ces élaborations utopiques. Aussi pourrions-nous considérer *Le Principe-Espérance* comme un *atlas* d'*images-souhaits*.

¹ Ernst Bloch, *Experimentum Mundi, Question, catégories de l'élaboration, praxis*, traduction et notes de Gérard Raulet, Payot, Paris, 1981, p. 246.

² Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, I, op. cit.*, p. 63.

³ *Ibid.*

⁴ Ernst Bloch, *Rêve diurne, Station debout et Utopie concrète, op. cit.*, p. 126.

Vastes sont les territoires explorés par Ernst Bloch : il passe en revue et problématise les utopies sociales qui s’ancrent dans les écrits de Saint-Augustin, Joachim de Flore, Campanella, ou bien évidemment Thomas More ; il analyse celles que révèlent les pensées d’Owen, de Fourier, de Cabet, de Saint-Simon, Stirner, Proudhon ou Bakounine. Il songe aux découvertes des mondes d’Alexandre comme de Christophe Colomb, et aux terres légendaires de l’Eden ou de l’Eldorado, mais scrute également les paysages peints par Seurat, Cézanne ou Gauguin. Il s’intéresse aux expérimentations de l’alchimie, ou compare l’énergie de l’électron au sujet humain. Il converse théoriquement avec le jeune Goethe, Faust ou Don Quichotte. Il examine les reflets du monde qu’offrent les vitrines illuminées, le magazine, la foire, le cirque, le roman populaire ou d’épouvante, le théâtre ou le film.

Tous ces espaces traversés en pensée mettent en pratique la brisure du *continuum* temporel et le montage des morceaux du passé que nous avons pu présenter en amont : « les barrières dressées entre l’avenir et le passé s’effondrent ainsi d’elles-mêmes, de l’avenir non devenu devient visible dans le passé, tandis que du passé vengé et recueilli comme un héritage, du passé médiatisé et mené à bien devient visible dans l’avenir¹ ». Une telle maxime cristallise au mieux les enjeux de la pensée blochienne comme de toutes les réflexions ici menées. Lorsque le chemin est fait de décombres, se croisent les fragments du temps. Nous devons alors nous efforcer de les recueillir pour mettre en mouvement le contemporain. Tel serait le principe d’une philosophie habitée de l’esprit de l’utopie : « La conscience utopique veut voir très loin, mais en fin de compte, ce n’est que pour mieux pénétrer l’obscurité toute proche du Vécu-dans-l’instant, au sein duquel tout ce qui existe est en mouvement tout en étant encore caché à soi-même.² » Ce regard porté vers l’ailleurs est un bouleversement de la condition des ténèbres qui s’immiscent dans notre actualité la plus vive, « en d’autres termes : on a besoin de la longue-vue la plus puissante, celle de la conscience utopique la plus aiguë, pour pénétrer la proximité la plus proche³ ».

Cette « longue-vue » qui permet de considérer le « Non-encore-conscient », le « Non-encore-devenu », le « Non-encore-extériorisé » ou le

¹ Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, I, op. cit.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*

« Non-encore-manifesté » ressemble à un *appareil* qui permettrait *l'apparition* d'éléments défiant les sombres temps de l'instant vécu, de lueurs qui éclaireraient les lieux du monde en différant de l'oppression ressentie. Puisse le cinéma être un tel instrument.

4. De l'utopie des théories du cinéma à la rédemption de la réalité matérielle

Au cœur de l'ensemble des objets esthétiques évoqués par Ernst Bloch pour illustrer son *Principe-Espérance*, quelques pages sont exclusivement dédiées au cinéma. Pour le philosophe, l'art des images en mouvement se caractérise dialectiquement, maintenu entre deux pôles qui se contredisent de la même façon que le jour s'oppose à la nuit. « La fabrique de rêves », dit-il, est une « entreprise pourrie ou bien un autre monde en transparence¹ ». L'une et l'autre de ses deux faces du même médium semblent bien coexister jusque dans l'époque la plus actuelle. Toutes deux témoignent de la réalité d'un art qui s'est construit à une échelle industrielle le soumettant à un critère de marchandisation, mais au sein duquel des espaces de créativité alternative ne cessent de surgir, inlassablement et contre toutes les difficultés rencontrées, parfois au cœur même des règles économiques dominantes de ladite « fabrique ».

Le cinéma, nous dit le penseur, ne s'est pas « développé impunément au siècle de l'ersatz, dans une société qui doit distraire les pensées de ses employés et les duper par ses “électrofontaines” idéologiques² ». De tels propos poursuivent le constat fait dans *Héritage de ce temps* où les mots de « pourriture » et de « distraction » attestaient des symptômes d'un temps de terrible décomposition sociale. Ils y désignaient ce rapt des symboles et des éléments culturels à des fins de manipulation des foules. Il y a donc une conséquence sous-jacente d'une pratique de l'endormissement idéologique, potentiellement généré par une certaine pratique du cinéma.

Selon Ernst Bloch, « le cinéma hollywoodien ne se contente pas de vendre de la vieille camelote³ ». Si en son sein sont légions « les romances sirupeuses et les baisers-ventouses, les brise-nerfs où catastrophe et

¹ *Ibid.*, p. 483.

² *Ibid.*, p. 485.

³ *Ibid.*

enthousiasme se confondent allègrement, les happy ends survenant au sein d'un monde immuable », un tel cinéma « se sert également et invariablement de cette même camelote à des fins d'abêtissement idéologique et de provocation fasciste¹ ». C'est en ce sens que « la fabrique de rêve », expression affiliée par Bloch à Ilya Ehrenbourg, est capable d'être une « usine de poisons » et de faire « la propagande des Gardes blancs² ».

Cependant, si Ernst Bloch ne dédie pas d'amples analyses à la question du cinéma, comme Walter Benjamin a pu le faire, son discours reste aiguillé par un *esprit de l'utopie* qu'il décèle au sein des films, et jusque dans les possibilités techniques offertes par l'appareil : « suppression de la distance, du cadre fixe, déplacement du spectateur en même temps que la caméra ; pantomime de musique de chambre, ayant survécu à la production en masse, et régnant en maître dans le bon film ; entrée en scène du vaste monde, mais vu de près, dans ce qu'il a d'accessoire, dans le détail pantomimique³ ». Ainsi, c'est à la fois la possibilité de la mise en mouvement, sensible aussi bien au sein de l'image que chez les spectateurs, la rencontre d'un monde lointain que l'enregistrement filmique rend imaginativement visitable, ou le sauvetage des créations culturelles de la consommation exacerbée qui donnent notamment un sens de résistance du cinéma à son strict destin de « pourriture ». L'échelle du détail, du fragment, des petites choses, que Bloch remarque particulièrement dans les gestes filmés, détachés de l'obligance de la parole, est affirmée avec insistance comme l'une des plus belles capacités de l'art des images en mouvement : « Et en plus de tout cela : mobilité du détail, voire des groupements devenus fixes, mobilité apparentée au rêve éveillé et rendu possible par la technique cinématographique⁴. »

À la manière d'une « longue vue », le cinéma fait gagner une proximité avec les éléments présents en ce monde. Et il permet aussi de les lier comme cela n'avait jamais pu être auparavant pensé. Ainsi, son mouvement peut ressembler aux « rêves éveillés », et sa capacité technique peut arracher les objets de leur ancrage général pour les placer selon la logique d'une réalité nouvelle. Cela est vrai en particulier en « période de décadence bourgeoise » qui se présente comme « une surface fissurée », « comme un ensemble

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 486.

⁴ *Ibid.*

effondré d'associations et de groupements dont la validité n'avait fait jusque-là l'objet d'aucun doute¹ ». Cette description d'un *monde morcelé* où de nouvelles correspondances doivent être réfléchies évoque bien l'une de ces époques où le montage recueille les éléments disparates pour édifier une société originale. À cet égard, Ernst Bloch cite les mots de Vsevolod Poudovkine qui visent à penser les fondements même du cinéma, et rejoignent par ce biais sa théorie de l'utopie :

Le film rassemble les éléments du réel et s'en sert pour montrer une réalité nouvelle ; les unités de temps et d'espace, qui sur scène restent fixes, sont totalement modifiés dans le film. La magie s'allie à cette transparence qui se laisse ici photographier et que le film soviétique historique ou moderne a montrée plus d'une fois : c'est elle qui donne à entendre qu'une autre société, voire un autre monde sont à la fois contrariés et latents au sein du monde présent. C'est là ce que le film peut produire de plus juste et de meilleur, aidé dans sa tâche par la forme totalement nouvelle, capable de rendre visible le transitoire².

D'une théorie à l'autre : celle qui définit les caractéristiques de l'appareil cinématographique résonne avec celle qui cherche à voir advenir un monde meilleur. Pour le réalisateur de *Tempête sur l'Asie* (1928), c'est la puissance de réunion qui permet d'édifier un monde jamais vu à partir des choses pourtant visibles au sein même de la réalité. La recomposition des règles spatiales et temporelles, la dissociation d'éléments familièrement attachés ou l'association d'éléments habituellement distincts, amènent à considérer un autre imaginaire social. Poudovkine évoque même une capacité magique du cinéma dont l'une des facultés serait de faire apparaître le « transitoire », ce moment de passage dont la furtivité peut le rendre aisément invisible, et dont l'homme moderne tire paradoxalement « l'éternel » selon Charles Baudelaire³. C'est là où les mots de Poudovkine résonnent au mieux avec ceux de Bloch : ce monde nouveau est bien niché au sein même du nôtre, et ce sont les désirs « contrariés » et « latents », les espoirs déçus comme les

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, il s'agit de propos de Vsevolod Poudovkine, cités par Ernst Bloch.

³ « Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire », écrit Charles Baudelaire à propos de l'œuvre de Constantin Guys dans « Le Peintre de la vie moderne, IV. La modernité », dans *Œuvres complètes, III, L'Art romantique*, Calman Levy, Paris, 1885, p. 68-73.

souhaits qui esquissent l'avenir et ne sont encore existants qu'à l'état de germes, qui permettent de l'imaginer : de le mettre en images.

Les écrits des cinéastes russes qui s'emparèrent du cinéma aux lendemains de la révolution russe sont de belles preuves pour attester d'un lien ténu entre les images en mouvement et les espérances d'un jour nouveau. Leur contexte singulier, qui voyait advenir des modalités politiques et sociales inédites en même temps que l'irruption de formes esthétiques, fut fort propice au langage de « l'utopie concrète ». *Les Cahiers du Cinéma* datés de janvier 1957 publiait, en l'honneur de la mort d'Alexandre Petrovitch Dovjenko, survenue deux mois plus tôt, un article d'Eisenstein intitulé « Naissance d'un maître » paru à Moscou en 1940, et qui témoigne d'un tel engouement.

« Moscou, 1929 – “Je vous en supplie, venez !” m'implore au téléphone le représentant du VUFKU (administration du cinéma ukrainien qui avait ses studios à Odessa et à Kiev), “je vous en supplie, venez voir le film qu'on nous envoie. Personne n'y comprend rien. Son titre est *Zvenigora*”¹ » : c'est par cette plainte de l'incompréhension avouée d'un organisme d'Etat que débute le texte du réalisateur du *Cuirassé Potemkine* (1925). Lui et Poudovkine sont alors convoqués en tant que cinéastes de confiance pour juger la qualité d'une œuvre dépassant manifestement les compétences des agents de l'institution. Eux-mêmes ne sont pas encore illustres puisque le film sur la révolte des marins et *La Mère* (1926) ne sont sortis qu'il y a à peine un an, comme le rappelle Eisenstein. Débute alors la séance dans « la salle des miroirs » du théâtre Ermitage de la rue Karetny Riad : « *Zvenigora* se met à gambader. Oh ! ma mère rien n'y manquait² ! » L'enthousiasme de l'auteur est palpable dans chacune de ses lignes : « Quand la lumière est revenue nous sentions que nous avions assisté à un moment inoubliable de l'histoire du cinéma, que nous avions devant nous l'homme qui apportait un message nouveau³. »

Cette admiration lumineuse pour ce qui advient de façon novatrice dans le monde traverse l'ensemble de ses propos. Après la première de *Zvenigora* (1928), Eisenstein, Poudovkine et Dovjenko se retrouvent et s'enivrent de la joie d'assister à l'éclosion d'un art dans une société nouvelle : « Nous sommes encore de cet âge heureux où les mots ne sont nécessaires que

¹ Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, « Naissance d'un maître : Dovjenko » dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 67, Janvier 1957, p. 19.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*

pour donner libre cours à une profusion débordante des sentiments [...] On échange de brèves répliques passionnées au sujet des problèmes du cinéma ; on est pénétré par le sentiment de jeunesse et de plénitude de la nouvelle Renaissance et on entrevoit l'immensité des perspectives créatrices de l'art nouveau...¹ ». Ce rappel d'une merveilleuse époque de renouvellement qui semble résonner au sein de leurs temps contemporains les conduit « à faire revivre les géants du passé. À moi incombe le rôle de Léonard, à Dovjenko celui de Michel-Ange. En agitant furieusement les bras, Poudovkine prétend au rôle de Raphaël². »

C'est donc un vibrant *principe-espérance* qui anime les êtres célébrant l'ouverture à d'authentiques potentialités de création bouleversant les structures du monde. Au-delà même des singularités du trio formé par Eisenstein, Poudovkine et Dovjenko, nous pouvons affirmer, avec Jacques Rancière, que « la "théorie du cinéma" a d'abord été son utopie, l'idée d'une écriture du mouvement, adéquate à un âge nouveau où la réorganisation rationnelle du monde sensible coïnciderait avec le mouvement même des énergies de ce monde³ ». L'affirmation nous permet de lier à la pensée des images en mouvement ce lieu visitable par la puissance de l'esprit qu'est « l'utopie », et ainsi de convier la philosophie d'Ernst Bloch à visiter les réflexions portées sur les films. Dès l'aube du cinéma, nombre de textes ont vu en lui la possibilité d'un idéal en acte.

Louis Delluc affirme ainsi toute l'importance du surgissement de cet appareil : « Nous assistons à la naissance d'un art extraordinaire. Le seul art moderne peut-être, avec déjà sa place à part et un jour sa gloire étonnante, car il est en même temps, lui seul, je vous le dis, fils de la mécanique et de l'idéal des hommes⁴ ». Le cinéma n'a été, selon lui, fécondé par rien de moins que la haute espérance des êtres en alliance avec la technique, comme pouvait également l'affirmer Walter Benjamin. Est-ce en raison d'un tel « idéal » que Germaine Dulac rédige l'année d'après, et alors qu'elle tournait *La Fête espagnole* sur un scénario du même Delluc, un appel en faveur de la foi à proclamer envers ce nouvel art ? « Non que la foi suffise. Mais c'est son heure

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 22.

³ Jacques Rancière, *Les Ecartés du cinéma*, La Fabrique, Paris, 2011, p. 16.

⁴ Louis Delluc, « Fils de la mécanique et de l'idéal des hommes » (1918), publié dans Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Flammarion, Paris, 2008, p. 470.

aujourd'hui et plus à la critique¹ », déclare-t-elle alors. Cette croyance porte sur le fait de voir dans le cinéma un « mouvant paysage de l'Avenir », à la manière de Marcel l'Herbier², où l'ouverture des « écluses du nouvel art », selon les termes employés par Abel Gance dans son vibrant article-manifeste « Le temps de l'image est venu ! » : « les images innombrables se bousculent et s'offrent, multiples, à nos possibilités. Tout est, ou devient, possible. Une goutte d'eau, une goutte d'étoiles : l'architecture sociale, l'épopée scientifique, la vertigineuse vision de la quatrième dimension de l'existence avec l'accélééré et le ralenti », avant d'attester frontalement le fait que « le cinéma dotera l'homme d'un sens nouveau³ ».

Tels étaient les élans lyriques qui accompagnaient le déploiement théorique d'un art nouveau durant les premières décennies du XX^e siècle. Mais pouvons-nous considérer, suivant les perspectives énoncées par Bloch, qu'un tel « esprit de l'utopie cinématographique » puisse être encore actif aujourd'hui ? Il est certain que la « société nouvelle » rêvée par Poudovkine semble bien loin de la nôtre, mais nous pouvons envisager le cinéma comme muni de certains « principes » toujours tangibles. Celui qui s'avère des plus propices pour consolider notre propos réside dans la notion de *rédemption de la réalité matérielle* chère à Siegfried Kracauer. C'est au sein de sa *Théorie du film*, rédigée aux Etats-Unis dans les années cinquante, et parue en 1960, que se déploie cette idée ancrée dans un contexte comportant d'importantes analogies avec le nôtre.

Siegfried Kracauer annonce ainsi sa perspective pour circonscrire l'un des enjeux majeurs de son temps : « Dans notre société, l'homme est idéologiquement sans abri⁴ ». Son « paysage intellectuel » est peuplé par les « ruines des vieilles croyances », continue Kracauer en suivant les réflexions de Nietzsche ou de Durkheim⁵. Si c'est d'abord l'effacement de l'influence dominante du dogme religieux qui peut être signifié par de tels débris, l'époque du penseur (né à Francfort-sur-le-main en 1889) est déjà liée aux

¹ Germaine Dulac, « Ayons la foi » (1919), publié dans *ibid.*, p. 410.

² Marcel l'Herbier, « Esprit du Cinématographe » (1925), publié dans Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : l'art d'une civilisation, 1920-1960*, Flammarion, Paris, 2011, p. 59.

³ Abel Gance, « Le temps de l'image est venu » (1927), publié dans *ibid.*, p. 109-110.

⁴ Siegfried Kracauer, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, traduit par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, édité et présenté par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou, préface de Jean-Louis Leutrat, Flammarion, Paris, 2010, p. 409.

⁵ *Ibid.*, p. 407.

doutes quant aux structures politiques comme au rôle de la technique dans le monde social. « C'est en fait comme si l'atmosphère était chargée d'un sentiment de malaise né de l'absence de stimulants unificateurs qui offrirait des fins riches en significations et tracerait ainsi un horizon », alors « de là une volonté de croire, une disposition à accueillir les appels à la foi ; soumis aux vents glaciaux de la vacuité, plus d'un intellectuel désenchanté a cherché successivement un abri dans la discipline du parti communiste, ou dans la psychanalyse, ou ailleurs encore¹ ».

Ces propos entretiennent de multiples liens avec la prose théorique employée pour caractériser le « paysage critique de la désaffection » à l'intérieur duquel nous œuvrons : une pareille absence de projection d'un monde social alternatif est rendue sensible par les travaux de Cornelius Castoriadis, Edgar Morin ou Bernard Stiegler, qui notent chacun la crise politique de l'être pris dans le désarroi du désastre des espérances socialistes. L'environnement des démocraties libérales, qui est celui de Kracauer au moment où il rédige ces mots, n'est pas plus à même d'offrir des perspectives émancipatrices, selon l'auteur de *La Théorie du film*. En elles se déploieraient un « sentiment de dérive et d'une dérive qui n'a ni limites ni direction² », remarque-t-il en citant Charles Frankel. En définitive, le monde que décrit Siegfried Kracauer est un *monde morcelé* : « À mesure que l'idéologie s'éloigne, le monde où nous vivions apparaît semé de décombres en dépit de nos efforts pour élaborer de nouvelles synthèses [...]. Des individualités fragmentées remplissent leurs rôles en sein d'une réalité fragmentée³. »

De la même manière que pour Aby Warburg, Walter Benjamin ou Ernst Bloch, l'expérience d'une certaine fracture du monde est-constitutive de la proposition théorique élaborée par l'auteur. Le constat de cette fragmentation engendre des réponses esthétiques au sein des œuvres qui permettent de cristalliser l'esprit d'un temps. Et si le cinéma apparaît pour Kracauer comme un objet singulier pour *faire face* à cette situation d'un *monde morcelé*, c'est pour la spécificité du traitement de la *matière* de ce monde. En effet, il semble tout d'abord qu'au milieu de l'effondrement qu'il décrit, surgissent des manières de voir qui n'étaient pas avérées jusqu'alors :

¹ *Ibid.*, p. 412.

² *Ibid.*, p. 412.

³ *Ibid.*, p. 420.

« En fait, il y a de bonnes raisons de conclure que, dès lors que l'idéologie s'est désintégrée, les objets matériels sont dépouillés de leurs manteaux et de leurs voiles, de sorte que nous sommes en mesure de les apprécier pour ce qu'ils sont¹ ».

Ce phénomène de « dévoilement » rappelle le propos défendu dans *Héritage de ce temps* : pour Bloch, lorsque le « vernis » d'une époque en décadence « craquelle », il nous faut recueillir les éléments culturels qui se manifestent et les tirer de leur réemploi par l'ennemi ou de leur abandon par l'oubli. C'est précisément une tâche dont pourrait se prévaloir l'appareil cinématographique, si nous suivons la pensée de Siegfried Kracauer :

Le film rend visible ce que nous n'avions pas vu, et que peut-être ne pouvions pas voir, avant qu'il ne soit là. Il nous aide puissamment à découvrir le monde matériel en même temps que ses correspondances psychophysiques. Nous rédimons littéralement ce monde de sa condition dormante, de son état d'inexistence virtuelle, quand nous nous efforçons d'en faire l'expérience par le truchement de la caméra. Et nous sommes libre d'en avoir l'expérience parce que nous nous trouvons dans un état fragmenté. Le cinéma peut se définir comme le médium le plus apte à promouvoir la rédemption de la réalité matérielle. Par ses images, il nous permet, pour la première fois, d'emporter avec nous les objets et événements qui constituent le flux de la vie matérielle².

La théorie de Kracauer confère au cinéma une puissance comparable à celle qui résidait dans les mots d'Abel Gance attestant de rien de moins qu'un « sens nouveau ». Celui-ci permettrait à l'homme d'atteindre des visibilités du monde encore jamais perçues. Ces apparitions s'animent dans la *matière* de ce monde, sont inscrites dans sa substance et sa réalité physique. L'appareil cinématographique met singulièrement en rapport les phénomènes qui s'agitent à travers elle avec nos sens perceptifs, d'où son apport « psychophysique ».

Dans son étude sur Kracauer, Olivier Agard distingue deux « phénomènes-limite » qui deviennent sensible par le mécanisme photographique, lui-même au cœur du fonctionnement du cinéma. « Le premier est celui des phénomènes qui d'ordinaire, ne rentrent pas dans le champ de la conscience : l'éphémère, le passager, ce qui est de l'ordre du

¹ *Ibid.*, p. 422.

² *Ibid.*, p. 423.

déchet, ou qui est devenu trop familier pour être aperçu¹ ». Comme pouvait le signifier Poudovkine, la machine filmique cristallise ces événements issus du « transitoire » pour le soumettre au regard. « Un second type de phénomènes révélés ou rendus figurables par le cinéma est tout ce qui, dans la réalité, excède et abolit la conscience, la met en état de choc, en particulier l'horreur et ses dérivés : ces chocs sont selon Kracauer l'écho du traumatisme consécutif à l'arrachement de la tradition, sous l'égide de la technique² ». Ainsi, l'art des images en mouvement permet de *faire face* aux désastres. C'est une pareille posture que défend Georges Didi-Huberman dans *Images malgré tout*, à partir de « quatre bouts de pellicule arrachés à l'enfer » d'Auschwitz.

Envers et contre toutes les situations d'effondrement, il existe donc un *principe cinématographique* qui nous permet de nous confronter au monde. Celui-ci porte pour Kracauer le nom de « rédemption de la réalité matérielle ». Le cinéma contient en lui une force de sauvetage des éléments issus de la substance physique du monde. Il permet de réveiller ce qui sommeille en lui, pour peu que le spectateur entre en médiation avec l'appareil d'enregistrement filmique. C'est un rapport profond qui s'établit dès lors entre l'être et l'espace au sein duquel il vit : « C'est ma conviction que le cinéma, notre contemporain, entretient avec l'époque qui l'a vu naître un lien profond ; qu'il satisfait nos besoins les plus intimes en mettant pour la première fois en pleine lumière la réalité extérieure, approfondissant ainsi, selon l'expression de Gabriel Marcel, notre relation avec "cette Terre qui est notre habitat"³ ».

Le principe de rédemption, comme cette liaison entretenue avec la réalité du monde, sont rendus possibles par le mouvement dont le spectateur fait l'expérience. Celui du « flux de la vie matérielle » que porte l'être qui voit s'animer les choses à travers le film. Ainsi, Kracauer affirme que « le spectateur qui regarde les images sur l'écran est dans un état proche du rêve. On peut donc penser qu'il perçoit la réalité matérielle dans ce qu'elle a de concret ; plus précisément, il fait l'expérience d'un flux d'événements fortuits, d'objets épars et de formes anonymes⁴ ». Pour l'auteur, à la suite du « déclin

¹ Olivier Agard, *Kracauer, le chiffonnier mélancolique*, CNRS éditions, Paris, 2010, p. 280-281.

² *Ibid.*, p. 281.

³ Siegfried Kracauer, *Théorie du film*, *op. cit.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 427.

de l'idéologie », c'est aux « fragments », aux « petits moments de la vie matérielle », aux « détails » du quotidien que nos esprits livrent leurs attentions¹. Nous les rencontrons au cinéma à la manière d'une déambulation onirique. Mais, si l'on suit la philosophie d'Ernst Bloch, il faut de ce pas affirmer que ces rêveries sont diurnes. Le mécanisme de projection du cinéma n'associe-t-il pas de ce fait l'art des images en mouvement à l'idée des « rêves éveillés » chère au philosophe de Tübingen ? Et si ceux-ci tiennent en germe un imaginaire alternatif au monde vécu, le cinéma ne pourrait-il pas être l'appareil qui rendrait cet imaginaire particulièrement sensible ?

Il y a dans *La Théorie du film* de Kracauer une ambition qui dépasse le strict cadre du médium dont il est question. Les réflexions qu'il y mène sont en effet redéployées dans son ouvrage suivant, resté inachevé et publié en 1969, soit trois années après sa mort : *L'Histoire. Des avant-dernières choses*. L'ambition de ses deux derniers travaux est équivalente : « je me donne pour tâche de faire pour l'histoire ce que j'ai fait pour les médias photographiques dans ma *Theory of Film* – exposer et spécifier la nature particulière d'un domaine intermédiaire que l'on n'a pas encore pleinement reconnu comme tel et à sa juste valeur² ». Au-delà même des intentions menées, les deux notions centrales dans les recherches menées, le film et l'Histoire, se correspondent en termes d'enjeux philosophiques. Kracauer précise que « les médias photographiques nous permettent d'incorporer beaucoup plus facilement les phénomènes passagers du monde extérieur, les sauvant par là même de l'oubli. On tiendra, à propos de l'histoire, à peu près le même discours³. »

Alors, les propos tenus à l'égard du cinéma par le penseur allemand ne peuvent que résonner au sujet de cette discipline qui vise à réfléchir le passé. Pour Enzo Traverso, l'Histoire, envisagée par l'auteur de la *Théorie du film*, « justifie sa fonction dans l'effort de rassembler le monde dispersé du réel dans la perspective de sa rédemption, en vue de sa projection vers une autre dimension temporelle, au-delà de l'histoire actuelle⁴ ». L'Histoire vise au sauvetage des bouts égarés du monde pour contaminer d'autres temporalités, et établit « une première collecte, provisoire, de fragments éclatés, de

¹ *Ibid.*

² Siegfried Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, Stock, Paris, 2006, p. 264.

³ *Ibid.*

⁴ Enzo Traverso, *Siegfried Kracauer, itinéraire d'un intellectuel nomade*, La Découverte, Paris, 2006, p. 178.

morceaux dispersés de réalité, d'atomes de mémoire¹ ». L'Histoire, enfin, s'incarne dans un « espace intermédiaire », une « antichambre », un « lieu exterritorial, provisoire et fugitif, mitoyen entre la science et l'art, le profane et le sacré, le séculier et l'Absolu », d'où « l'on peut jeter un regard » sur *les avant-dernières choses*².

De là émanent au moins deux hypothèses fortes. D'une part, en suivant Kracauer sur le lien qui unit ses deux objets d'études, le fait que le cinéma puisse être un tel espace soumis à de pareilles tensions, et que comme l'Histoire, il soit un recueil de « fragments », de « morceaux » ou « d'atomes ». On peut d'autre part penser qu'au sein de ces bouts du monde collectés, certains puissent prétendre au nom de *survivances*. De ces hypothèses surgit une prise de position théorique, voulant qu'à travers l'appareil cinématographique le principe de l'espérance – qui s'appuie sur un *esprit de l'utopie* à faire vivre à travers le regard que nous portons sur le monde – puisse se mêler à celui de la survivance – qui affirme une persistance des forces du passé. Nous voudrions étayer cette proposition par l'étude d'une œuvre singulière : celle de Pier Paolo Pasolini.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

Chapitre VIII

Pier Paolo Pasolini : à la veille de nos sombres temps

1. Des apparitions pour faire face au désespoir

Le choix de consacrer une étude à une figure aussi forte, complexe et ample que celle de Pier Paolo Pasolini pour armer notre proposition de formuler un principe de résistance cinématographique à une certaine douleur de notre temps n'est, de fait, pas anodin. Celui-ci n'est assurément pas simple, d'une part parce que la prétention d'une maîtrise exhaustive d'une œuvre aussi abondante et prolixe, sur quelque médium que ce soit, est ici désavouée, et d'autre part parce que de multiples commentateurs et commentatrices avisés peuvent tout à fait prétendre avec brio à cette maîtrise. Lorsque Hervé Joubert-Laurencin entame l'un de ses nombreux ouvrages consacrés à la question, il prend lui-même le temps d'évoquer « l'immensité » du travail mené par ce « grand frère » fantasmé : son œuvre serait « une véritable toile d'araignée » où, « à l'intérieur, tout se tient », « tout est relié¹ ». Et de préciser que pour lui « tout détail, à condition de pouvoir lui trouver des relations lointaines, est plus important qu'une chronologie ou une table des matières exhaustive² ». Il faudra donc procéder selon cette méthodologie-là, et l'on préférera l'affinité entretenue avec ces quelques détails à l'ambition d'une totalité à démontrer.

¹ Hervé Joubert-Laurencin, *Le Dernier Poète expressionniste, Écrits sur Pasolini*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2005, p. 9.

² *Ibid.*

Ce choix ne saurait être qu'*inquiet*, d'une *inquiétude* que l'on désirerait féconde, productrice de pensées, en tant qu'elle serait une intranquillité, un travail constant de remise en doute du cours des choses. Celle-ci pourrait être probablement malade, consumant la sérénité parfois nécessaire à l'établissement d'une réflexion, mais elle permet aussi une sensibilité particulière qui s'émanciperait d'une trop grande certitude, parfois cloisonnante, de propos pleins d'assurance. Nous le ferons à la manière de Georges Didi-Huberman qui se proposait d'interroger le « *ton de certitude* qui règne si souvent dans la belle discipline de l'histoire de l'art », déployant dans *Devant L'image* l'enjeu suivant : « savoir, mais aussi penser le non-savoir lorsqu'il se détresse des rets du savoir¹ ». Cela voudrait dire faire preuve d'une certaine dialectique, « au-delà du savoir lui-même », en s'engageant « dans l'épreuve paradoxale de ne pas *savoir* (ce qui reviendrait exactement à le dénier mais de *penser* l'élément du non-savoir qui nous éblouit chaque fois que nous posons notre regard sur une image de l'art)² ». Il s'agit ainsi de se laisser saisir par l'incertitude qui parfois offre quelques rayonnements.

Cette idée est d'ailleurs directement présente chez Pier Paolo Pasolini, et nous nous proposons tout d'abord de réfléchir à partir de deux de ses textes au titre similaire : *La Veille*. Ce terme résonne avec notre propos à plusieurs égards, ne serait-ce que parce qu'il réinvite d'abord l'idée des « avant-dernières choses » de la théorie historique de Siegfried Kracauer. Ensuite, si l'œuvre de Pasolini s'impose dans le cadre de nos réflexions, c'est parce que nous le considérons comme se plaçant historiquement « à la veille » du morcellement du monde contemporain, tel que nous le décrivons, comme le montreront ses textes. Enfin, le mot « veille » désigne l'état de ceux qui restent sur leur garde, ou encore des éléments « latents », présents mais peut-être non-encore-advenus. À ce titre, Cornelius Castoriadis, Ernst Bloch ou Pier Paolo Pasolini peuvent à nos yeux représenter ces « veilleurs » ou « éveilleurs » qui possèdent la capacité d'ouvrir et de métamorphoser le temps.

Relisons Pier Paolo Pasolini : « Je me suis levé tard, comme à l'ordinaire, vers onze heures. Je sais qu'aujourd'hui est un jour, comment dire,

¹ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Minuit, Paris, 1990, p. 15.

² *Ibid.*

décisif. L'inquiétude me rend malade : c'est physique¹ ». Ces lignes, au sein desquelles nous retrouvons l'idée d'un être soumis à l'anxiété, introduisent en réalité une première « veille », très précisément celle du 4 octobre 1960, alors que le poète et écrivain s'apprête à devenir cinéaste, non sans angoisse. Le récit donné est fiévreux, troublé. Une première défection des producteurs Cervi et Jacovoni ne semble guère entamer la ferveur de celui qui songea au cinéma dès l'enfance, citant les noms de Chaplin, Dreyer et Eisenstein², et qui semble désirer tourner *Accattone* plus que tout autre chose. Et pour cause : à ce moment s'articule un probable soutien de Fellini, avec qui il avait auparavant travaillé, en qualité d'écrivain s'adonnant à quelques tâches scénaristiques, notamment pour les *Nuits de Cabiria* (*La Notti di Cabiria*, 1957). Cette dernière œuvre – qui se situe à « la veille » du premier film de Pasolini – tient justement en elle de quoi nourrir notre hypothèse générale.

Si Pasolini n'est crédité qu'en tant que dialoguiste, il y a dans ces *Nuits*, déjà, la beauté des lieux en marge qui imprégneront ses images, depuis les *borgates*³ romaines, avec ses maisons cabossées, bricolées, aux murs décrépits, jusqu'à la lutte pour la dignité des êtres qui y vivent (Fig. 21a). De telles zones intègrent aisément l'imaginaire des fragments et l'esthétique du morcellement qui traverse l'ensemble de notre propos. Elles témoignent de la nécessité d'un désir « d'habiter » qui s'extrait des conditions dominantes d'un monde qui, dans le cas de Rome de la fin des années cinquante, s'élance dans le modèle de la haute croissance urbaine.

Car « *habiter* ne se satisfait pas d'un bel appartement ou d'une maison luxueuse », écrit Thierry Pacquot, « *habiter* c'est avant tout séjourner sur terre, autant dire accorder son monde aux mondes des autres, fiancer le *avec* et le *parmi*, dire ce qu'on sent et ressent, écouter ce qu'autrui nous conte,

¹ Pier Paolo Pasolini, « La veille. 4 octobre. », dans *Accattone*, Macula, Paris, 2015, p. 11.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Le nom de « Borgate » fut donné aux zones d'habitations dressées d'abord illégalement en périphérie du centre-ville, dans des zones qui n'étaient pas prévues pour les accueillir, étant donné l'absence de réponse urbanistique adaptée face à la demande de logements en pleine expansion dans la Rome des années cinquante. Ces lieux de vie furent donc construits en premier lieu par la population modeste qui y vivait, ce dont témoigne l'apparente précarité des demeures. Voir Colette Vallat, *Rome et ses borgates (1960-1980). Des marques urbaines à la ville diffuse*, Ecole française de Rome, De Boccard, Paris, 1995, et « Pasolini et le monde des borgates », article en ligne du Laboratoire Urbanisme Insurrectionnel, Juin 2011, consultable sur : <<http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.fr/2011/06/pasolini-et-le-monde-des-borgate.html>>.

tisser sans cesse l'étoffe des amitiés, des relations, des rencontres et prendre soin du *là* à partir duquel on s'éveille chaque matin à l'espérance¹. » Selon cette définition, il est question de construction, d'assemblage, de rassemblement autour d'un lieu singulier pour faire prospérer la matière même du principe cher à Ernst Bloch.



Fig. 21a, 21b, 21c. Federico Fellini, *Les Nuits de Cabiria*, 1957.

Sans doute Fellini, comme Pasolini plus tard, ressentent une certaine *affection* pour ces espaces précaires périphériques que le philosophe de l'urbanisme sait également bien décrire : en contrepoint des nouvelles constructions massives et désincarnées qui pullulent « la ville, même petite,

¹ Thierry Pacquot, *Désastres urbains*, La Découverte, 2015, p. 179.

même de guingois, même bricolée, respire ce vent si particulier, qui s'insinue entre les corps, entre le bâti et le végétal et produit ainsi une ambiance, un charme qui nous transfigure et nous grandit¹. »

Les aurores de chaque jour que traverse Cabiria dans ses *Nuits* felliniennes sont en effet consacrées à espérer. Nous comprenons dès la première scène l'ampleur des trahisons qu'elle subit et les attentes qu'elle formule : s'émanciper de sa condition de prostituée par une rencontre amoureuse qui la sauverait. Mais lors de la première déambulation nocturne que le film montre, ce sont encore de vives déceptions qui ponctuent son chemin. Jusqu'à une nouvelle aube chargée d'espérance. Cette traversée des ténèbres est littéralement incarnée dans une séquence de l'œuvre de Fellini.

Alors que Cabiria est abandonnée par un client peu attentionné au milieu d'un terrain vague où rien ne paraît exister, elle croise un individu aux traits messianiques, se frayant un chemin dans le film comme une *apparition* que nous ne croiserons plus ensuite. De la fin de cette nuit jusqu'au petit matin, l'être exprime sa bonté en offrant un peu de réconfort issu de sa besace, nourriture ou couverture, à des êtres qui survivent au sein des crevasses de cette terre en marge de la cité (Fig. 21b). Cabiria le suit tout au long de son périple, et s'interroge en vain sur la mystérieuse identité de l'être passant entre les mailles narratives de l'œuvre comme dans cet interstice temporel où l'obscurité se meurt et la lumière rejailit. Portant un épais sac dans lequel sont collectés les vivres à destination des démunis, exilés des normes du monde, ne ressemble-t-il pas à Atlas ? Ne prend-il pas en charge les éléments délaissés, exclus, oubliés d'une société ? La brèche « d'espérance » inattendue qu'apporte le personnage qui convoque en nous la figure du titan, par ailleurs loin de tout dogmatisme religieux à tel point que le Vatican demanda initialement la suppression de la séquence², donne l'occasion de réfléchir à cette idée d'*apparition* :

Que faut-il donc à l'apparition, à l'événement de l'apparaissant ? Que faut-il juste avant que l'apparaissant ne se referme en son aspect présumé stable ou espéré définitif ? Il faut une *ouverture*, unique et momentanée, cette ouverture qui signera l'apparition comme telle. Un paradoxe va éclore, parce que l'apparaissant se voue, dans l'instant même où il s'ouvre au monde visible, à quelque chose comme une

¹ *Ibid.*, p. 120.

² Le philanthrope devait, selon eux, entrer en concurrence avec la mission de l'Église... Voir le court article d'Olivier Père publié le 16 août 2016 sur le site des *Inrockuptibles* : <<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/les-nuits-de-cabiria/>>.

dissimulation. Un paradoxe va éclore parce que l'apparaissant aura, pour un moment seulement, donné accès à ce bas-lieu, quelque chose qui évoquerait l'envers ou, mieux, l'enfer du monde visible – et c'est la région de la dissemblance¹.

La séquence des *Nuits de Cabiria* paraît conférer de justes images à de tels propos. Elle agit bien comme une « ouverture unique et momentanée » pour la trajectoire narrative du personnage fictionnel interprété par Giuletta Masina autant que pour le mouvement du film dans son ensemble. Celle-ci dévoile en effet un monde « dissimulé », celui des habitants dans les strates du terrain vague, et un acte régulier de bienveillance qui s'exerce régulièrement à leur égard. Nous accédons à ce territoire et à ce geste jusqu'alors indiscernable. Cette déambulation admet l'existence d'un espace de haute précarité mais également de la possibilité d'une entraide brisant toute fatalité d'oppression. Le lieu visité par Cabiria et l'individu plein d'humanisme représente de fait l'envers radical du monde bourgeois, favorable à la négation de toute dignité, visible dans une scène précédente où la prostituée est honteusement mise à la porte.

L'épilogue de l'œuvre redéploie merveilleusement de tels enjeux liés à la notion d'apparition. C'est aux abords d'une forêt lors du crépuscule, sur une corniche de pierre surplombant un large lac, que Cabiria s'attend à célébrer, enfin, un amour libérateur auprès de celui qu'elle prend selon ses termes pour un « ange ». « Je crois qu'il y a tout de même une justice dans ce monde... On souffre, on traverse les enfers... Mais vient pour chacun le moment où arrive le bonheur », déclare-t-elle alors. Le paysage semblait pourtant l'avertir de la déception à venir : « *Que luce strana!* », « Quelle étrange lumière ! », prononce Cabiria en arrivant sur les lieux de la future trahison. Le visage de l'homme se crispe, la femme comprend que la raison de son engouement n'était que pure vénalité, et craint alors de vivre à nouveau la scène initiale de l'œuvre où elle fut jetée à l'eau par volonté d'accaparer son argent. Encore une fois dépossédée de ses biens comme de sa dignité, c'est dans la pénombre que son corps gît. Dans ce monde plongé dans la nuit – celle de l'obscurité du jour terminé comme celle de ses états d'âmes –, elle se doit d'accomplir une autre « traversée des ombres² ».

¹ Georges Didi-Huberman, *Phasmes, Essais sur l'apparition*, Minuit, Paris, 1998, p. 15.

² En référence à J.B Pontalis, *La Traversée des ombres*, Gallimard, Paris, 2003.

Cabiria se lève alors, franchit la ténébreuse forêt et continue sa marche douloureuse sur une route, suivie par un travelling. De là, contre toute attente, émanent de la musique, des bruits de vie et des rires. Une petite communauté festive surgit sans crier gare, rompant momentanément la profonde tristesse au sein de laquelle la femme résiliée était plongée. Les corps dansent et s'esclaffent, sollicitent avec joie Cabiria ; alors qu'une larme marque encore sa joue, dans cette nuit conclusive, son visage s'ouvre et son regard traverse la caméra (Fig. 21c) : il s'agit, littéralement, de l'illustration de *faire face*. Cette dignité retrouvée que Fellini offre à son personnage est à nouveau le fait d'une *apparition*. Cette improbable rencontre dans l'obscurité d'un temps bouleverse son cours, procède à nouveau à une *ouverture* transportant l'être dans « l'envers » de ce qu'il vit. D'une *apparition à l'autre* : il y a celle interne à la fiction de ce groupe de musiciens festoyant, et il y a celle du regard lumineux de Giulietta Masina croisant l'œil de la caméra et suturant la logique de la représentation.

Le gros plan sur le visage est un motif fréquemment analysé au sein des théories du cinéma¹. Il est par exemple un facteur d'amplification, de « grossissement » pour Jean Epstein : « La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Au plus près il me talonne, et c'est moi qui le poursuis front contre front² ». Le visage au cinéma permettrait donc un *face à face* de la plus haute des proximités, et l'accession à une autre « dimension », selon Béla Balázs : « lorsque, par un coup de génie, Griffith a projeté pour la première fois une gigantesque “tête coupée” sur un écran, il ne faisait pas que rapprocher de nous, dans l'espace, un visage humain, il la transposait des dimensions de l'espace *dans une autre dimension*³ », celle des « sentiments », des « états d'âme », des « intentions » et des « pensées⁴ ». Ce domaine idéal de l'expressivité duquel nous pouvons vivement nous approcher par l'intermédiaire d'un visage serait, dans le cas des *Nuits de Cabiria*, celui de l'espérance telle que pensée par Ernst Bloch. Les deux scènes *d'apparition* de

¹ L'ouvrage de Jacques Aumont cristallise pleinement ce fait, *Du Visage au cinéma*, éditions de l'étoile, Cahiers du cinéma, Paris, 1992.

² Jean Epstein, *Bonjour Cinéma*, éditions de la Sirène, Paris, 1921, p. 104.

³ Béla Balázs, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, traduit par Jacques Chavy, Payot et Rivages, 2011, p. 70.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

l'œuvre de Fellini mettent en scène le surgissement d'éléments inattendus qui modifient la perception du monde jusqu'ici subi ; elles mettent en valeur la potentialité d'un autre cours des choses qui réside au sein de ce monde, malgré les sombres temps. Ce « non-encore-être » qui soudain fait bifurquer le chemin emprunté est discernable au cœur même du parcours de cinéaste de Pier Paolo Pasolini.

À la « veille » du tournage d'*Accattone*, Federico Fellini, que Pasolini décrit comme une « savane pleine de sables mouvants¹ » – dans ses *Notes sur le notti* où il revient sur l'expérience de *Cabiria* –, paraît être un recours miraculeux. Il permet alors au cinéaste en devenir de « passer les plus beaux jours de [sa] vie¹ ». L'apprenti réalisateur va s'aventurer dans ces futurs lieux de tournage accompagné du photographe Tazio Secchiaroli et de Bernardo Bertolucci, afin d'entamer une véritable collection des éléments de son œuvre future : « Les visages, les corps, les rues, les places, les amoncellements de baraques, les haies, les prés de banlieue parsemés de briques et d'ordures » se présentant « sous une lumière fraîche, nouvelle, enivrante », et prenant un aspect « absolu et paradisiaque² ». Sur ces clichés, nous apercevons la lumineuse grisaille qui marquera les rouleaux de pellicule d'*Accattone*, et la rudesse de ces textures murales qui semblent avoir déjà eu mille vies, sur lesquelles on déchiffre parfois des phrases majeures comme « Mort au fascisme³ » : c'est encore une fois comme un « non-encore-être » qui paraît naître dans ces images.

Suivront des essais de scènes tournées, menées avec l'incertitude enjouée de celui qui n'hésite pas à déclarer son statut de « non-initié », dont la petite assemblée a davantage « l'air d'ouvriers, au milieu des autres ouvriers⁴ » que d'une équipe de tournage. Et c'est à partir de ceux-ci, qui semblent témoigner de constantes luttes, « la lutte avec la lumière, dont le

¹ « Fellini est une savane pleine de sables mouvants dans laquelle on ne pénètre qu'avec le guide noir de la mauvaise foi ou avec l'explorateur blanc de la rationalité ; mais par la suite, ni l'un ni l'autre ne suffiraient, et le territoire resterait inexploré si Fellini lui-même n'envoyait, distraitemment, et comme par hasard, pour vous guider, un petit oiseau magique, un grillon savant, un papillon pascolien... », écrit-il, dans « Note sur Le notti (Les Nuits de Cabiria) », extrait du recueil *Écrits sur le cinéma, Petits dialogues avec les films (1957-1974)*, textes réunis et traduits par Hervé Joubert-Laurencin, *Cahiers du cinéma*, Paris, 2000, p. 34.

² Pier Paolo Pasolini, « La veille. 4 octobre », *op. cit.*, p. 13.

³ Voir Christian Caujolle, « L'hypothèse du décor », dans *Dossier Accattone*, Macula, Paris, 2015, p. 96-105.

⁴ Pier Paolo Pasolini, « La veille. 4 octobre », *op. cit.*, p. 14.

changement est continu et obsédant, la lutte avec la vieille caméra, la lutte avec [ses] acteurs de Torpignattara, tous, comme [lui], pour la première fois sur un tournage », mais s'achevant toujours par de « petites victoires consolatrices¹ ».

Nous ne savons pas à quoi ressemblèrent finalement les premières images en mouvement réalisées par Pier Paolo Pasolini. Sans doute pouvons-nous les rêver, avec une forme d'affection avouée, comme accidentées, chahutées, bancales, tantôt trop lumineuses, tantôt trop sombres. Nous savons en revanche dans quel état d'« inquiétude » (et c'est bien ce mot qui est encore une fois employé dans le texte) cela plongea l'auteur, dans l'attente d'un avis de Fellini ; inquiétude exaspérée par celle des Frères Citti, Franco l'acteur, et Sergio le « lexique vivant » du dialecte romain parlé dans ces borgates².

Nous savons aussi comment le réalisateur déjà avisé de *La Dolce Vita* reçut ces bouts d'essais : sans en être convaincu le moins du monde. À ce moment, les mots de Pasolini touchent les cimes de désespoir que son œuvre fréquentera de temps à autre : « Me revoici dans la rue. Je remonte à Monteverde, par Saint-Pierre et Via delle Fornaci, au milieu d'une circulation qui a l'indifférence des moments de grand chagrin : quand on sent que la vie vous échappe, votre vie personnelle, tandis que la vie du monde continue, identique et presque heureuse³ ». Il n'est pas aisé de s'extirper de ces moments de douleur qui semblent infinis, alors que le cours du monde avance comme s'il n'en avait cure. L'intranquillité, l'incertain peuvent dès lors rapidement basculer vers un sentiment de fatalité et d'inexorable défaite.

Mais ce serait sous-estimer la probabilité de ce qu'offre le lendemain, ou comme dans le cas de Pasolini, d'une seconde *veille*. Celle-ci est datée du 21 octobre, et nous pouvons admettre la chance qu'a eue celui-ci de ne finalement pas avoir trop attendu pour que la situation s'éclaire à nouveau. Bien entendu, la peine, elle, fut cependant bien là : « Le fait d'avoir perdu *Accattone*, d'avoir subi cette suspension de vitalité, continue à colorer d'une teinte douloureuse ma vie tout entière⁴ », écrit-il avec un certain lyrisme, marqué par un constat radical d'arrêt de toute énergie vitale. C'est grâce à une

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ Pier Paolo Pasolini, « La veille. 21 octobre », dans *Accattone*, *op. cit.*, p. 25.

visite de Mauro Bolognini, de qui il fut également le scénariste, que ressurgira la possibilité de réaliser *Accattone*. À l'instar de l'œuvre de Fellini citée plus haut, il est amusant de repérer dans l'un des films issus de leur collaboration une autre *apparition* lumineuse.



Fig. 22a, 22b, 22c. Mauro Bolognini, *Les Garçons*, 1959.

Il y avait dans *Les Nuits de Cabiria*, à la fois cette poétique des espaces urbains marginaux, la beauté de ceux qui les traversent, et le rayonnement conclusif marqué par le sourire face caméra de Giuletta Masina, extirpant son personnage de la noirceur d'un monde terrible. Il y a, dans *Les Garçons* (*Le Notte Brava*, 1959), une scène en particulier qui témoigne d'un surgissement soudain faisant varier du tout au tout l'humeur conflictuelle qui y règne. Alors que la soirée est déjà bien entamée – en témoigne le ciel qui n'est déjà plus

qu'un aplat noir –, la bande des *Ragazzi*, ces petits voyous, errants charismatiques des faubourgs, incarnés par Laurent Terzieff, Jean-Claude Brialy et Franco Interlenghi, émanant directement du roman de Pasolini, *Ragazzi di Vita* (1958), traînent dans le coin de la ville où les prostituées tracent leur répétitive trajectoire. Une caméra posée sur la banquette arrière d'une décapotable nourrit leur envie de larcin. Cependant les propriétaires de la voiture (et de ce qui s'y trouve) ne tardent pas, et sur l'orchestration jazzistique, suave et nonchalante, de Pierro Piccioni, une première rixe s'engage.

Le montage s'agite et fragmente des bouts de corps qui s'agrippent, jusqu'à ce que résonne le son de la voiture de police faisant fuir les deux bandes qui se réunissent une première fois dans l'automobile pour déguerpir. La rythmique musicale devient plus enjouée, imprégnée d'une couleur sud-américaine, et les deux bandes s'amuse de leur orgueil viril : rendez-vous est pris dans un terrain vague à l'extérieur de la ville pour prouver la supériorité de leur force. Une fois de plus, l'on retrouve ces espaces périphériques, à la végétation anarchique et à l'atmosphère de bazar, où traînent quelques détritiques et où se réfugient tous ces personnages de ragazzis que l'on retrouvera dans *Accattone* ou *Mamma Roma* (1962).

La terre comme le ciel sont sombres, traversés par de mystérieux faisceaux au loin. Un chien aboie, les corps se suivent en file indienne un peu à la manière d'une tâche obligée (Fig. 22a). Mais dès le raccord suivant, un événement saugrenu vient perturber l'objectif de cette marche nocturne : une aile arrachée à un avion de guerre se dresse au sommet de la butte, poussée par trois bambins aux vêtements usés qui viennent de la tirer d'un hangar (Fig. 22b). Leur marche empressée laisse imaginer les aboiements et les lignes traversant le ciel noir comme les marques d'un pouvoir qui les guettent. En effet, les enfants cherchent à se faire quelques pécules en en revendant des pièces au marchand de ferraille. La bande rivale aide ces jeunes ramasseurs à transporter leur trouvaille avec enthousiasme, et leur distribue en sus quelques billets : comme dans *Cabiria*, nous assistons à un acte bienveillant dans une zone désolée, au sein d'une nuit qui voit advenir quelques éclaircies. Les lumières qui ponctuent la scène seront celle de la voiture, empruntée cette fois avec camaraderie. L'improbable événement aura changé les aspérités de chacun, et ils iront ensemble vers « l'aventure, la vie, le monde » pour citer leurs dires : une quête d'amusement de mauvais garçons qui les entraînera

dans un chahut bagarreur au sein d'un bar, cadencé par les phrasés *blues* de la musique, qui apparaîtra en fondu dans le dernier plan (Fig. 22c).

Ces enfants vêtus de haillons ne portent rien de moins que l'un de ses « atomes » d'Histoire chers à la philosophie de Kracauer. Les individus réunis ici dans cette « antichambre » filmique – l'œuvre en elle-même comme ce terrain vague sur lequel un incertain avenir se joue – insiste en effet sur l'esprit d'un temps associé à ce morceau de bombardier : la guerre est un événement pas si lointain et sa mémoire est vive. L'aile vient déchirer le paysage comme elle lacère la destinée immédiate des êtres qui l'aperçoivent. Son « apparition » *métamorphose* le cours des choses, propose une *ouverture* du moment contemporain par l'intermédiaire d'un fragment abandonné. Une telle fréquentation de ces débris du monde dans l'espoir d'un bouleversement des règles de la société est, selon Kostas Axelos, ce que suppose l'activité de la pensée au sein de nos sombres temps :

Ne se comprenant plus comme une construction, mais se donnant en tant que systématique fragmentaire, la pensée dont nous avons besoin, encore que ce besoin ne se manifeste pas ouvertement, ne peut pas éviter de se remémorer ce qui a été – toujours défaillant, mais non pas entièrement révolu –, de prendre congé de ce qui n'a jamais été radicalement pensé et expérimenté – bien que recherché et approché –, de s'essayer au pas suivant qui s'engage dans un chemin plein d'embûches et de trous noirs. Sans s'accrocher à l'être, et s'éloignant amicalement et combativement de la fixation sur le "est", la pensée ne se dilue pas dans le fleuve du devenir. Eclairée et brûlée par la flamme du feu, elle se montre sereine tant à l'égard du passé manqué, que du présent manquant et de l'avenir ouvert et fermé qui nous attire¹.

Le système de pensée qui s'inscrit « combativement » au cœur du monde morcelé doit donc prendre en compte le « fragmentaire », faire l'expérience courageuse des routes ténébreuses, et faire le deuil des espérances qui pourraient nous cloisonner tout en nous remémorant les potentialités inassouvies. Cette pensée, touchée par une incandescente lumière, dessine une manière d'être à ce monde. Elle « vise à ébranler les certitudes », elle fait entrevoir un « style de vie qui, disponible à la poéticité, accepte, métamorphose et subvertit, à la fois, toute domination et tout règne² ». Nous pourrions ainsi « faire l'épreuve du *monde* jusque et y compris

¹ Kostas Axelos, *Métamorphoses, Clôture-Ouverture*, op. cit., p. 19-20.

² *Ibid.*, p. 20.

dans ses infimes détails, quand s'ouvre l'horizon » afin de nous extirper de « l'effroyable médiocrité de notre quotidien¹ ».

Cette aile de bombardier dressée au loin est l'un de ces fragments qui entrouvre le devenir et tire les êtres de leur marasme régulier. Accueillir la « poéticité » d'un tel « détail » correspond bien à ce « style de vie » donné par le penseur. Dès lors, « assumant la souffrance, la misère de “soi” et du “monde”, pensée et vie » auraient « à poétiquement s'ouvrir à l'impossibilité qui s'impose à elles, les met en mouvement grâce à l'inquiétude féconde et leur offre un certain repos² ». Dans un effort dialectique, Kostas Axelos affirme que c'est cette impossibilité même qui « engendre des possibilités nouvelles, prépare l'advenir du possible qui restera toujours en suspens, car on ne pourra jamais dire qu'il est advenu, lui, qui n'est pas destiné à apporter le salut³ ». L'accueil de pareils possibles qui apparaissent à l'être en dépit de terribles inquiétudes s'affirme dans l'existence même de Pier Paolo Pasolini ; c'est un surgissement impromptu semblable à ce bout de ferraille qui se dresse à l'horizon dans *Les Garçons* que l'on croit retrouver sur le « chemin de croix » de sa première réalisation.

Alors que Bolognini venait le voir pour échanger autour de son futur film *Le Mauvais Chemin (La Vaccia, 1960)*, celui-ci tombe sur la collection des lieux et de visages issus des moments de repérages d'*Accattone*, et qui l'émeut vivement. Pasolini livre ces mots : « C'est pourquoi je suis content, et pourquoi je sens battre plus fort en moi le chagrin de les avoir perdus, tous ces personnages, tous ces lieux qui étaient les miens. Je suis comme un trépassé qui flotte au-dessus des lieux où il a vécu, transformé pour toujours en fantôme⁴ ». À ce moment, les phrases du désespéré annihilent toute prise en compte de la puissance des revenances spectrales autant que celle de l'émotion suscitée par la rencontre avec les clichés qu'a pu ressentir Bolognini. Car, même s'il faudra subir un nouveau désengagement de la part de Giulio Sbarigia et de la société *Euro International Film* qui fera l'effet d'un « écroulement⁵ », c'est lui qui viendra annoncer à Pier Paolo Pasolini la décisive « bonne nouvelle », qui rallumera en lui un « foyer de joie », après en

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Pier Paolo Pasolini, « La veille. 21 octobre », dans *Accattone, op. cit.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

avoir discuté avec le producteur Alfredo Bini : « Ton film, il est presque sûr que Bini le fasse¹ ». Ce dernier financera non seulement *Accattone*, mais accompagnera également Pasolini jusqu'à son *Oedipe Roi (Edipo Re, 1967)*.

On voudrait lire ici le récit de l'expérience de ces deux *veilles* comme la trace écrite de la possibilité d'une *traversée des catastrophes*², et affirmer par ce biais que, parfois, à l'échelle des détails se nichent des puissances certaines. En effet, l'on trouve dans les textes de Pasolini le côtoiement des gouffres d'un désespoir radical, qui croit devoir abandonner à jamais les visages et les espaces tout juste imaginés, autant que l'on peut saisir un intense désir de leur offrir une vie cinématographique, qui, lorsqu'elle s'apprête à surgir, allume un véritable « foyer » en lui (et l'on insiste sur ce terme qui s'avérera central dans notre réflexion). Entre ces deux polarités, une forme d'inquiétude, à la fois non résignée à la fatalité d'un échec mais ne sombrant jamais dans une suffisance béate, qui permettrait peut-être un équilibre créatif.

Dans sa proposition d'une « éthique athée » pour survivre aux désastres, Pierre Zaoui évoquait précisément ces deux extrémités dans lequel il ne faut pas se complaire, en renvoyant dos à dos les philosophies de « l'auto-célébration » de la vie qui « finissent par nous donner plutôt envie de mourir », comme leur antithèse parfaite s'enfermant dans un diagnostic d'impuissance :

Toute philosophie de la vie, aussi riante soit-elle en son matin, tend à s'affaïsser dans son contraire – un n'en-plus-pouvoir, un désir de mort, de méchanceté, de saleté, de contradiction, de négation, ou au moins de refus. Et alors on aime bien ne plus du tout entendre parler de la vie, et encore moins de morale de la vie. C'est là le point que tout athée se doit de surmonter sans cesse s'il ne tient pas à s'effondrer dans les deux figures de l'athéisme dont les religions ont toujours fait leur miel : celle de l'athée désespéré, nihiliste, impuissant à surmonter la douleur un peu vive ; et celle de l'athée replet, très tranquille dans sa vie et dans ses choix, incapable de savoir penser ce qu'il vit, incapable même de savoir souffrir³.

Chez celui qui réalisa *L'Évangile selon saint Matthieu (Il Vangelo secondo Matteo, 1964)*, qui prévoyait de faire un *Saint-Paul*⁴ et qui peupla ses œuvres de figures angéliques et/ou diaboliques, de *Théorème (Teorema,*

¹ *Ibid.*, p. 35.

² En référence à Pierre Zaoui, *La Traversée des catastrophes, Philosophie pour le meilleur et pour le pire*, Seuil, Paris, 2013.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ Voir Pier Paolo Pasolini, *Saint-Paul*, traduit par Giovanni Jappolo, Nous, Caen, 2013.

1968) à la *Trilogie de la vie*¹, les problématiques de l'athéisme et de l'ambiguïté de la notion de religion ne cessent d'être posées. Pasolini les évoqua même très littéralement à plusieurs reprises. On se souviendra par exemple de ce vers exemplaire de « La Réalité » tiré de ses *Poésies en forme de rose* (*Poesia in forma di rosa*, 1964) : « je ne connais pas votre Dieu, je suis athée² ». Ailleurs, il décrit son « esprit religieux » comme se passant d'« idéalisme chrétien », déclarant ne pas aimer le catholicisme « en tant qu'institution », mais étant plutôt porté par une sorte de « vénération qui [lui] vient de l'enfance, d'irrésistible besoin d'admirer les hommes et la nature, de reconnaître la profondeur là où d'autres n'aperçoivent que l'apparence inanimée, mécanique, des choses³ ».

L'athéisme pasolinien résiderait peut-être dans le fait de ne pas se laisser guider par une quelconque transcendance prometteuse à laquelle on porterait toute confiance : le regard est tourné vers les hommes, et la croyance est orientée vers la matière du monde, qui est à travailler, non dans un hypothétique au-delà pour lequel nous restreindrions notre attente.

Voilà pourquoi les quelques mots issus de la pensée de Pierre Zaoui paraissent ici pertinents : loin d'une incapacité à la connaissance de la souffrance ou d'un repli sur soi qui l'émanciperaient des catastrophes, Pasolini semble bercé par l'inquiétude. Les textes qui précèdent son passage à l'acte cinématographique témoignent d'une attirance vers cet autre pôle du désespoir fatal, autant que d'un désir fiévreux de mener à bien le projet entamé, et qui l'empêche sans doute d'y sombrer. D'où les moments de surgissement lumineux qui réaniment un sentiment de vitalité lorsque l'on sait les saisir, d'où ce détour vers des textes situés à l'aube d'une vaste carrière cinématographique pour avoir tout cela en tête. C'est au sein même d'*Accattone* que nous pouvons finalement trouver quelques images de ces apparitions étincelantes. Songeons par exemple à cette scène de rencontre du personnage central et éponyme, errant charismatique (joué par Franco Citti), avec Stella (interprétée par Franca Pasut), comme une illumination amoureuse.

¹ La *Trilogie de la vie* est composée du *Décameron* (*Il Decamerone*, 1971), des *Contes de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972) et des *Mille et une Nuits* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974).

² Pier Paolo Pasolini, « La Réalité », dans *Poésie en forme de rose*, traduit, annoté et préfacé par René de Ceccaty, Payot et Rivages, Paris, 2015, p. 113.

³ Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, Gutenberg, Paris, 2007, p. 34.



Fig. 23a, 23b, 23c. Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961.

Dans une architecture composée d'un amoncellement de bouteilles récupérées et de baraquements de bois, avec, comme lointaine ligne d'horizon des immeubles en construction, *Accattone* déambule un peu hagar, à la recherche de la mère de ses enfants. Dans cet étrange bazar de contenants en verre, quelques femmes s'affairent, et l'on comprend aisément qu'elles se livrent à une activité précaire leur permettant quelques subsistances pécuniaires : « On est là depuis six heures du matin », disent-elles. Si l'on en croit la force solaire qui s'abat sur les lieux, marquant très visiblement la photographie, la journée a au moins franchi son zénith. Avec une certaine fatigue apparente, Accattone cherche un coin d'ombre qu'il trouvera devant le mur fait de planches d'une des habitations, s'y installant, la tête entre les mains (Fig. 23a).

À cet instant, vient le thème musical de *La Passion selon Saint Matthieu* de Jean-Sébastien Bach qui accompagnera de façon récurrente toute l'œuvre, et soulignera ses moments de grâce. Le geste, comme le symptôme d'un état de lassitude, sera court, et à celui-ci répondra un autre geste d'éveil soudain : il faut en effet voir comment le regard de Franco Citti s'éclaire au moment où il aperçoit cette figure féminine qui se dresse d'un coup face à lui, bien occupée par sa tâche qui vise à décoller les étiquettes des dites bouteilles. Au sein de cet espace touché par la beauté du bazar (Fig. 23b), par les moyens d'un champ-contrechamp ponctué par la monstration de cet environnement, se joue une rencontre inattendue, fulgurante, renversante. Pasolini, comme souvent par ailleurs, capte l'expressivité des visages, entre les ambitions de séduction d'Accattone et la clarté de la candeur de celle qui dévoilera son prénom sur un plan rapproché jusqu'aux épaules qui permet de saisir un sourire amusé : Stella (Fig. 23c).

« La “vérité” de la lumière n'est jamais simple ; ou plutôt, filmer la lumière c'est déjà lui prêter vie, et bientôt sens¹ » : cette assertion de Jacques Aumont invite à questionner les enjeux déployés à partir de la scène d'Accattone. Dans celle-ci, l'individu est comme écrasé par la lourdeur du soleil qui l'accable et ralentit ses pas. Ce bout d'ombre qui l'en protège est comme un espace refuge à une douleur d'être-au-monde plus générale ; les mains qui se posent sur son visage sont signe d'une telle fatigue. C'est d'abord par le vacillement de cette figure, marquant son étonnement, que se révèle le surgissement de Stella. Voilà donc une nouvelle *apparition* filmique, appuyée par les cordes de Bach comme par le prénom conféré au personnage illuminant un instant « l'effroyable médiocrité » de son quotidien, déchirant son cours, comme en témoigne Georges Didi-Huberman : « Tout à coup quelque chose apparaît. Par exemple une porte s'ouvre, un papillon passe en battant des ailes. Il suffit de rien. Déjà la pensée éprouve son péril² ».

À l'échelle d'un détail, un événement peut se passer et désarçonner l'ordonnancement régulier des choses. Mais la menace est aussi celle de la certitude. D'abord, parce que la suite d'une apparition peut-être le « dessaisissement », la « disparition », « car on se trompe à supposer qu'une

¹ Jacques Aumont, *L'Attrait de la lumière*, éditions Yellow Now, Crisnée, 2010, p. 11.

² Georges Didi-Huberman, *Phalènes, Essais sur l'apparition*, 2, éditions de Minuit, 2013, p. 9.

fois *apparue*, la chose *est*, demeure, résiste, persiste telle quelle dans le temps comme dans notre esprit qui la décrit et la connaît¹ ». Une première erreur consisterait donc en la croyance d'une absolue éternité des faits qui se produisent. De ce fait *Accattone* sombrera fort vite dans une nouvelle nuit après avoir *fait face* à la lumineuse Stella, jusqu'à l'entraîner dans ses ténébreux desseins. Cependant, une autre faute peut également survenir dans l'envers de la première : « Là encore, il faudra prendre sur soi de raconter la suite, c'est-à-dire la façon dont cette chose qui *n'est plus* demeure, résiste, persiste dans le temps comme dans notre imagination qui la remémore² ». Au-delà encore de la disparition, quelque-chose de l'événement apparaissant poursuit son cours, ne serait-ce que sous la forme du souvenir. Deux questions se posent alors : « Comment parler d'une apparition autrement que sous l'angle temporel de sa fragilité, là où elle replonge dans l'obscur ? Mais comment parler de cette fragilité même autrement que sous l'angle d'une plus subtile ténacité, qui est force de hantise, de revenance, de survivance³ ? »

Maintenues au seuil du désespoir, les apparitions qui surgissent chez Pasolini, dans sa propre vie comme dans les images qui gravitent autour de lui, font différer un tant soit peu le cours des événements. Les formes littéraires comme visuelles employées insistent sur la teneur des visages comme sur l'importance esthétique de la lumière qui déchire une nuit subie. Mais ces apparitions sont bien fragiles et promptes à sombrer à nouveau dans l'obscurité ; affirmer leur « ténacité » n'est guère une position aisée. D'autres textes plus tardifs témoignent de l'attraction exercée par la mélancolie sur Pier Paolo Pasolini. Celle-ci est suscitée par l'horizon du monde morcelé qui commence alors à s'envisager.

2. Inquiétude de la disparition, hypothèse du dédoublement

Même lorsqu'il sera à l'autre bout de sa carrière cinématographique, Pasolini emploie des mots teintés d'une inquiétude certaine, et ceux-ci concernent une fois de plus son premier film. Au lendemain de la première diffusion télévisée de celui-ci en date du 7 octobre 1975, moins d'un mois avant sa mort, le désormais cinéaste installé, bien loin des doutes des

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

premières heures liés à la crainte d'une impossibilité de tournage, publie un article dans le *Corriere della Sera* intitulé *Mon Accattone à la télévision après le génocide*. Le terme « génocide » est brutal, vif, sans appel, et frappe le lecteur avec rage, sans provocation stérile. Il dépeint pour Pasolini une réalité tristement concrète. Son texte commence par un postulat : « *Accattone* peut être regardé, entres autres, expérimentalement, comme l'échantillon d'un mode de vie, c'est-à-dire d'une culture », ce qui le rendrait « intéressant pour un chercheur », mais « tragique pour quelqu'un qu'il concerne directement¹ ».

Cette première œuvre présenterait des morceaux d'existences singulières, enregistrées et conservées sur pellicule, mais qui à l'heure de son passage à la télévision représenterait une véritable *tragédie*. Le cinéaste affirme en effet qu'à l'heure où il rédige ces mots, l'œuvre serait tout simplement impossible à refaire tant les êtres qui l'habitaient se sont métamorphosés : tant du point de vue de la langue, puisque *Accattone* est imprégné du dialecte romain, que de leurs désirs, remplacés par ceux imposés par « la société de consommation », expression qu'il réemploiera régulièrement par ailleurs, comme symptôme du « nouveau-fascisme ». Ainsi écrit-il : « Je ne trouverais plus un seul jeune sachant dire, avec cette voix-là, ces répliques-là. Non seulement il n'aurait pas l'esprit et la mentalité lui permettant de les dire : il ne les comprendrait même pas² ». C'est le constat, pour Pasolini de la disparition de toute une réalité, celle-là même qui fut incarnée par les personnages du film : « Aucun d'entre eux (je le répète pour la millième fois) n'était acteur : et en tant que lui-même, chacun était vraiment lui-même. Sa réalité était représentée à travers sa réalité. Ces "corps" étaient à l'écran les mêmes que dans la vie³ », dit-il, invoquant là les questions théoriques d'un des débats les plus fondamentaux de l'Histoire du cinéma, jouant avec la notion du « réel » et ses enjeux, questions qui vont nourrir nos propres réflexions.

On songera à Jean-Louis Comolli qui, pour sa part, n'a eu de cesse d'interroger en terme ontologique les mots de « fiction » et de

¹ Pier Paolo Pasolini, « *Mon Accattone à la télévision après le génocide* », dans *Lettres luthériennes, Petit traité pédagogique*, traduit par Anne Rocchi Pullberg, Seuil, Paris, 2000, p. 179.

² *Ibid.*, p. 183.

³ *Ibid.*, p. 181.

« documentaire », de réfléchir à leur porosité autant qu'à la possibilité de leur définition. Il résume de cette manière le fait de produire une image cinématographique, et donc de procéder à une sorte de « dédoublement » :

La chose filmée existe toujours hors du film, mais qu'est-elle devenue dans le film ? La chose est dédoublée. L'Un n'est plus un mais deux. La chose existe « en soi » hors du film, oui, sans doute ; elle existe aussi dans le film. Traduit en images et en sons, chaque « un » est confronté à son « reflet », son *bis*. Et comme il se doit, ce reflet est à la fois fidèle et trompeur. La représentation « ressemble » à la chose à quoi elle se réfère : telle est la puissance analogique qui définit *l'impression de réalité* au cinéma¹.

Le principe pourrait s'appliquer aux habitants des borgates romaines visibles dans *Accattone*, dont les corps et les gestes ont été enregistrés par Pasolini mais existent bien « hors du film ». Le cinéaste, montrant ces zones en périphérie urbaine, affirme la beauté de ces vies précaires, entrant en contradiction avec la poussée vers une forme de modernité, à l'époque entamée. Ces espaces et ces manières de les occuper, de les composer et de les travailler (comme s'évertuer à collecter et accumuler des bouteilles vides qui finissent par participer à l'architecture du lieu. Voir Fig. 23b), ne sont pas issus d'une invention qui se résumerait aux contours de la fiction. Tout cela continue à vivre après le film, *plus ou moins* (et c'est cette nuance qui a, bien entendu, son importance) de la même façon qu'avant qu'il ne se réalise.

Ce que produit l'œuvre cinématographique est un dédoublement, une version « bis » reproduite d'un instant de réel, qui, en vertu des capacités figuratives de l'appareil, semble à bien des égards se constituer en tant que « reflet », et entraîne la fameuse « impression de réalité » décrite par Christian Metz. Cependant, dans ce passage au « deux » de la représentation, quelque chose se passe qui permet de douter de la croyance à l'exacte reproduction du « même » à l'écran, entre fidélité et jeu du leurre. Jean-Louis Comolli le définit ainsi : « La chose d'un côté, sa représentation de l'autre : la chose par conséquent devenue en partie étrangère à elle-même et la ressemblance donnée comme à la fois familière et étrange² ». Le passage à l'image cinématographique produirait bien un écart, inscrit dans une forme de dialectique entre reconnaissance de l'objet filmé et prise de distance vis-à-vis de son existence réelle. C'est peut-être dans cette part d'étrangeté, dans cette

¹ Jean-Louis Comolli, *Corps et Cadre, Cinéma, éthique, politique*, éditions Verdier, Paris, 2012, p. 511.

² *Ibid.*

infime dissemblance, que se nicherait la distinction entre la puissance de « dédoublement » et la prétention des simulacres qui visent à s'instituer en tant que « même ». Dans la métamorphose filmique de l'« Un » vers le « Deux » se construit dès lors un « autre », qui travaille l'idée du cinéma jusque dans sa forme « documentaire » :

En même temps que le cinéma documentaire porte attestation du monde qu'il filme, il le creuse, l'ombre, le double d'un accompagnement spectral par quoi se fait entrevoir quelque chose du passé de la chose filmée, quelque chose de son histoire et peut-être de son destin, tout ce que le monde des apparences médiatiques ne laisse pas voir, tout ce que les spectacles camouflent, tout ce qui lasse le sensationnel¹.

Évidemment, on ne saurait décrire *Accattone* en employant de manière catégorique cet adjectif qui apparaît, à première vue, comme l'antithèse du terme de « fiction ». Entre les deux pôles qu'établissent les célèbres maximes radicales – « Tout film est un film de fiction » et « Tout film de fiction contient le documentaire de son propre tournage », qui sont sans doute à penser ensemble et une fois de plus, dialectiquement – nous pourrions choisir de réfléchir aux notions de « fiction » et de « documentaire » en tant que *part*. Il y a, dans la première œuvre filmique de Pasolini, une « part » que l'on pourrait qualifier d'emblée de *fictionnelle* (un scénario écrit, des personnes qui jouent et excèdent leur réalité jusqu'à interpréter des personnages qui ne sont pas qu'eux-mêmes, dans des situations construites), comme nous pouvons également saisir cet attachement si sensible chez le cinéaste italien à l'idée de former une œuvre filmique comme un *document*, dans le sens où il permet un témoignage sincère sur les singularités des manières de vivre. « Échantillon de mode de vie », de « culture », dit-il.

Cette « part documentaire » engendrerait, selon Jean-Louis Comolli, un « dédoublement » spectral du réel, capable de transmettre des temporalités autres. Clément Rosset insiste lui aussi sur cette duplication, malgré toutes les possibilités d'illusions, permettant de pouvoir accéder à la réalité. « La réalité humaine semble ne pouvoir commencer qu'avec la "seconde" fois », écrit-il : « Le réel ne commence qu'au deuxième coup, qui est la vérité de la vie humaine, marquée au coin du double ; quant au premier coup, qui ne double rien, c'est précisément un coup pour rien. Pour être réel,

¹ *Ibid.*

en somme, selon la définition de la réalité d'ici-bas, double d'un inaccessible Réel, il faut copier quelque chose¹ ». L'appareil cinématographique, reproduisant mécaniquement le réel par sa logique technique d'enregistrement et de projection, paraît être l'instrument adéquat pour pouvoir lancer ce deuxième coup.

Chez Pasolini, il y a bien l'idée d'« attester », d'affirmer, de faire voir et entendre une « réalité » : dans *Accattone*, ce sont les lieux, comme l'on a déjà pu s'en rendre compte, mais ce sont aussi les visages forts et marqués de la condition du « sous-prolétariat », pour employer un terme récurrent du vocabulaire pasolinien, sonnante comme la plus haute des distinctions de dignité et d'humanité, et ce dialecte romain qui confère au film sa mélodie si particulière. Mais loin de se contenter d'une unique capacité de monstration, le cinéma s'intéressant à la force des formes *documentaires* entraînerait une prise en compte de la complexe temporalité des choses qui composent le monde – leur Histoire, comme le questionnement de leur devenir –, engageant par cela une lutte contre la logique de l'éphémère et de la consommation qui, à l'ère de la surabondance d'informations visuelles, ouvre la possibilité d'une autre manière de regarder :

On change de logique. On saute du régime de l'*image-toute*, de l'image toute-puissante, de l'image toute-présente, à ce temps bien différent où les images sont fragiles et révocables, solidaires et menacées plutôt que menaçantes, marques de ce qui manque, restes rejetés sur la grève de la vague de destruction et de mort qui ravage ce monde. Prendre son temps, filmer le temps qui passe, les silences, les vides, les temps morts, filmer le peu de chose, accompagner, suivre, tenir compagnie, rester avec².

Il conclut par cette belle phrase qui sonne presque comme un manifeste : « Prendre soin de ce qui reste vivant du monde où nous sommes³ ». Pier Paolo Pasolini, assassiné en 1975, n'a pas pu constater l'état d'un monde rythmé par l'incessant flux d'images médiatiques qui s'adonnent trop souvent à la surenchère du « sensationnel », tel que le décrypte et le combat Jean-Louis Comolli, notamment dans *Cinéma contre spectacle*⁴. Nous pourrions dès lors conjuguer cette phrase-manifeste au temps du cinéaste italien : « Prendre soin de ce qui reste vivant du monde où nous allons ». Car,

¹ Clément Rosset, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Gallimard, Paris, 1976, p. 60-61.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle, op.cit.*

encore une fois, Pasolini se tenait à la porte de celui-ci, et a su très tôt alerter sur la dangereuse direction qu'il prenait.

Il est, par exemple, étonnant de lire dans un entretien de 1958 des propos signalant que « la société n'offre pas de travail aux jeunes, mais une infinité de moyens d'oublier le présent et de ne pas penser au futur¹ », insistant en cela sur le rôle nocif de l'idéologie professée par la télévision. À cette date, alors qu'il fustigeait déjà « les petits-bourgeois et les classes moyennes », chez qui le « conformisme télévisuel trouve un terrain propice et s'imprime dans une plus large mesure² », il pouvait discerner une forme de protection chez le sous-prolétariat : « Certaines couches de la population romaine, celles auxquelles personnellement je m'intéresse, les plus riches et les plus fortes, si j'ose dire, qui ont leurs propres traditions culturelles, leur propre mode de vie, leur propre moralité, résistent mieux à la fonction niveleuse de la télé et en repoussent d'instinct l'évident conformisme³ ». Lorsque Pasolini écrivait sur les *Ragazzi*, les habitants des faubourgs, les sous-prolétaires des borgates romaines, il pouvait voir en eux une fondamentale résistance à une forme d'aliénation, selon lui, en train d'advenir. Mais depuis le début des années soixante, les affres de la télévision ne semblent avoir fait que se propager.

En 1966, Pier Paolo Pasolini rédige un « manuscrit plutôt sale, tapé à la machine avec corrections à la main⁴ », après son fameux mois de convalescence, durant lequel il entamera également l'écriture de l'essentiel de son travail théâtral⁵, qu'il intitule dans cette prose simple, radicale et combative : *Contre la télévision*. Huit années plus tard le discours s'est resserré, et se fait plus virulent et enragé : « Il y a, au tréfonds de la dite "télé", quelque chose de semblable, précisément, à l'esprit de l'Inquisition : une division nette, radicale, taillée à la serpe, entre ceux qui peuvent passer et ceux qui ne peuvent pas passer », affirmera-t-il, précisant que l'individu se présentant sur cet écran ne peut être que « celui qui est imbécile, hypocrite »,

¹ Pier Paolo Pasolini, « Néo-capitalisme télévisuel », entretien avec Arturo Gismondi dans *Vie Nuove* le 20 décembre 1958, reproduit dans *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, traduit par Caroline Michel et Hervé Joubert-Laurencin, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2003, p. 20.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*

⁴ Note de la rédaction dans Pier Paolo Pasolini, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, *op. cit.*, p. 48.

⁵ Composé de *Caldéron*, *Affabulazione*, *Porcherie*, *Pylade*, *Bête de style* et *Orgie*.

ou inversement « celui qui sait se taire » ou qui se tait « au moment opportun¹ », tout cela ne laissant forcément plus la place qu'à une certaine bêtise.

Dans sa vindicative prise de position, il met également en lumière au moins deux autres enjeux qui nous intéressent particulièrement. D'abord, sa consternation devant ce qu'il nomme le « rideau de faux "réalisme"² » : c'est tout le rapport à l'honnêteté du principe de fiction qui est ici résumé, la télévision se revendiquant naturellement, de façon assez surprenante, comme dépositaire d'une absolue vérité³. Ensuite, l'activité de l'homme au sein du monde qu'il tente d'habiter et qui nous mène à l'idée de lutte d'une logique contre une autre comme dans les propos cités de Jean-Louis Comolli. Dans son rejet de tout type de « conformisme », Pasolini ne pouvait que réagir avec ardeur à l'imaginaire que dégage l'institution télévisuelle : « L'idéal petit-bourgeois de vie tranquille et comme il faut (les familles convenables *ne doivent pas avoir de problèmes* : cela est déshonorant vis-à-vis des autres) s'infiltré comme une sorte de Furie implacable dans les moindres recoins des programmes télévisés⁴ », signale-t-il.

L'appareil fustigé par le cinéaste ne produirait rien de moins qu'un désir de vie standardisée par le confort, la totale convenance et la purgation de toute inquiétude, et sans doute de la moindre velléité de contestation de notre rapport au monde. Cet « idéal petit-bourgeois » est l'un des paradigmes centraux de la critique pasolinienne, revenant dans ses prises de paroles et dans ses écrits, qui ne cesseront de pourfendre cette société de « consommation » honnie, devenant le modèle dominant d'organisation des

¹ Note de la rédaction dans Pier Paolo Pasolini, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, op. cit., p. 29.

² Pier Paolo Pasolini, *Ibid.*

³ Il est amusant de noter qu'un tel constat provient de la vision du visage de Piero Morgia, l'un des acteurs qui avait joué pour lui dans *Accattone* et *Mamma Roma*, dans une émission, *Cordialmente*, dont Pasolini avoue la honte d'avoir pu à un moment la respecter. Pour celle-ci, qui propose un résumé biographique à partir de sa photographie, l'acteur symbolise un « morceau de "réalité" », magnifié par ses origines populaires utilisées comme anecdote vibrante du discours médiatique. Mais le cinéaste s'étonne du « bidonnage » opéré. Sur la tête de Piero Morgia, c'est en réalité le récit d'un autre qui sert de témoignage : celui de Silvio Citti, frère cadet de Franco et Sergio, dont Pasolini reconnaît la voix car ce dernier avait également participé à son premier film. Anecdote d'autant plus drolatique que le cinéma italien s'emploie de manière récurrente à de tels jeux de doublage.

⁴ Pier Paolo Pasolini, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, op. cit., p. 37.

êtres, jusqu'au moment tragiquement conclusif des *Écrits corsaires* témoignant de la rage des dernières années.

Et cet idéal est source de grande terreur lorsqu'il semble induire des conséquences d'ordre politique : « Cela exclut les téléspectateurs de toute participation politique – comme au temps du fascisme : d'autres pensent pour eux, des hommes sans taches, sans peur et sans problèmes, fussent-ils corporels ou transitoires¹ ». La gravité des termes employés n'a d'égale que celle de l'état dans lequel se trouvent les temps contemporains tels que vécus par Pasolini, lui rappelant rien de moins que le fascisme, période durant laquelle il naquit. On retrouve dans ce constat d'exclusion de la scène politique tous les fondements de la philosophie de Bernard Stiegler, travaillant sur la notion de *désaffection* dans un monde *hyperindustriel* : l'être est comme dépossédé de sa force citoyenne de construction du monde.

Neuf ans plus tard, dans l'article évoqué plus haut, « Mon Accattone à la télévision après le génocide », l'analyse est encore plus sombre, plus attirée que jamais par ce pôle du désespoir que décrivait Pierre Zaoui. À la date du 8 octobre 1975, il y aurait un « fait accompli du "génocide"² » qui aurait « supprimé pour toujours » les personnages de son premier film « de la face de la terre », les remplaçant par les « substituts », « les plus odieux du monde³ ». Ces êtres qui auraient été à ce point décimés sont ceux issus de la culture sous-prolétarienne de Rome, qui forment tout l'univers d'*Accattone*, et pour qui il éprouvait une affection profonde, malgré tous les travers auxquels peuvent prétendre les voleurs, cambrioleurs, maquereaux ou prostituées, et tous ces individus qui erraient au jour le jour. Car, quoiqu'il en fût, ils s'inscrivaient en rupture avec la logique d'un monde détesté, et présentaient « les défauts des hommes qui se réfèrent à une échelle de valeurs "autre" par rapport à celle de la bourgeoisie : des hommes qui sont "eux-mêmes" d'une manière absolue⁴ ».

Si l'on en croit ces mots de 1958, il y avait bien chez eux la possibilité d'une résistance fondamentale à ce qu'il nommera « l'idéal petit-bourgeois » qui semble se propager dans le monde. C'est que cette culture avait « élaboré des valeurs et des modèles de comportements absolus », fonctionnant par la

¹ *Ibid.*

² Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, op. cit., p. 186.

³ *Ibid.*, p. 184.

⁴ *Ibid.*

transmission « comme dans toutes les cultures populaires » où les « "fils" recréaient les "pères" », tout en s'ouvrant à un « continuels renouvellement », car « il ne se passait pas un seul instant de la journée – dans l'enceinte des faubourgs populaires qui constituaient une grandiose métropole plébéienne – où dans les rues ou dans les lotissements ne résonne une "culture" vivante¹ ».

Ces lieux filmés dans *Accattone*, *Mamma Roma* ou *La Ricotta* (1963) sont vus par Pasolini comme de véritables espaces de bouillonnement de manières de vivre pouvant résister à la forme que prendrait le monde. Il est bien question d'une lutte, et celle-ci est imprégnée, chez le cinéaste et penseur italien, de la notion de classe. Voilà pourquoi nous retrouvons le nom de Marx dans la conclusion de son article, tout en précisant que, déjà en son temps, il fut lui-même témoin de ce processus génocidaire. Voilà aussi pourquoi il écrira que nous ne pourrions commencer à espérer que « quand les ouvriers de Turin et de Milan commenceront à lutter aussi pour une réelle démocratisation de cet appareil fasciste qu'est la télé », et qu'avant cela, « il ne nous restera que l'impuissance du désespoir² ».

Au crépuscule de sa vie, son effroi atteint un niveau paroxystique. Les temps contemporains ont annihilé toute espérance, et les endroits qui ont su se former en négation de leurs logiques, comme le peuple qui y vivait, paraissent, dans la prose désespérée de Pasolini, avoir été radicalement éradiqués. Cependant, pour suivre les ambitions que nous nous sommes fixées, nous proposons précisément de débattre de cette idée. L'appareil cinématographique ne permettrait-il pas d'empêcher une totale disparition de ce qui a été, par la puissance de l'héritage et de la « rédemption de la réalité matérielle » ? Après avoir présenté le discours de désespoir de Pier Paolo Pasolini, il faut revenir à la fois sur l'hypothèse du doublement de Jean-Louis Comolli, et sur la courte affirmation du cinéaste italien concernant la réalité de ses personnages.

Dans nos temps contemporains, avides d'une surenchère spectaculaire facilitée par la profusion des dispositifs la déployant, il y a bien un cinéma qui ouvrirait la possibilité de « changer de logique », en affirmant sa fragilité contre l'affirmation d'un imaginaire de la « toute-puissance ». Il y a bien un

¹ *Ibid.*, p. 181-182.

² Pier Paolo Pasolini, « Déjà le titre est crétin », paru dans *Paese Sera* le 8 octobre 1972, en réponse à une enquête sur l'émission de variétés de Rai Uno *Canzonissima* dans *Cinéma contre télévision*, *op. cit.*, p. 48.

cinéma qui pourrait nous faire profiter de la beauté précaire des « temps morts » ou des lieux en marge, plutôt que d'opter pour un idéal dominant, en proposant des images inquiètes plutôt que de nous noyer dans une vague incessante de fétichisme des catastrophes qui anime si souvent les réalisations médiatiques. Voir aujourd'hui *Accattone*, n'est-ce pas justement pouvoir faire l'expérience d'un tel regard posé sur les choses, et qui, loin d'être une chasse aux éléments spectaculaires, était porté par cet amour et cette bienveillance pasoliniens, cette « irrésistible besoin d'admirer les hommes et la nature », cette originelle envie « d'en reconnaître la profondeur » ?

Et déjà face à Fellini, la fragilité des images était affirmée face aux velléités d'une totale maîtrise. À celui qui lui demandait, sans avoir été convaincu par les bouts d'essais, si le film tout entier allait leur ressembler, il déclarait avec un tantinet d'excès lié à l'assurance provocatrice de celui qu'on a pu vexer : « oui, je la tournerais à nouveau avec ce rythme : rapide, pressé, négligé, peu soigné, fonctionnel, sans fioritures ni atmosphère, tout contre les personnages¹ ». La réalité enregistrée par *Accattone* semble avoir disparu, si l'on en croit le constat pasolinien. Mais qu'en est-il de la réalité *du* film ? Si ces corps étaient à l'écran *les mêmes que dans la vie* et que ceux-ci ont été décimés, alors voir ce film serait très exactement voir la mort, en effet. Mais dans l'hypothèse du « dédoublement » de Comolli, qui propose de voir dans une œuvre cinématographique la possibilité de création d'un « Deux », qui différerait un tant soit peu de l'originel « Un », qu'est-il arrivé à ces êtres et à ces lieux *dans* le film ? Celui-ci ne permettrait-il pas de faire encore l'expérience imaginaire de leur contact en tant que spectateur ? Ces doubles ne conservent-ils pas certaines puissances grâce à l'*impression* de leur réalité ?

Il convient à ce titre de convoquer les travaux de Christian Metz à partir desquels on pourra tirer quelques principes théoriques intéressants. Dans son article traitant des grandes notions ontologiques du cinéma, l'auteur du *Signifiant Imaginaire* (1977) commence par un postulat, celui de la « créance » liée à la force figurative de l'art des images en mouvement : « Il y a un mode filmique de la présence, qui est largement *crédible*² ». La crédibilité

¹ Pier Paolo Pasolini, « La veille. 4 octobre », *op. cit.*, p. 18.

² Christian Metz, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », *Cahiers du Cinéma*, n° 166-167, Mai-Juin 1965, p. 76.

provenant de cet « air de réalité », qui selon Metz dépasse le modèle photographique, serait amplifiée par le mouvement, qui « apporte donc deux choses avec lui : un indice de réalité supplémentaire et la corporalité des objets¹ ». Le théoricien évoque encore les enjeux de la temporalité, qui peuvent poser un problème dans le cas des inquiétudes liées à la disparition et qui travaillent Pasolini :

Allons plus loin : la photographie fixe en quelque sorte la *trace* d'un spectacle passé, comme le disait André Bazin, on s'attendrait à ce que la photographie animée (c'est-à-dire le cinéma) soit ressentie de façon parallèle comme la trace d'un mouvement passé. En fait, il n'en est rien, car le spectateur perçoit toujours le mouvement comme *actuel* (même s'il « reproduit » un mouvement passé), de sorte que la « pondération temporelle » dont parle Roland Barthes – cette impression d'un « autrefois » qui irréalise la visée d'une photographie – cesse de jouer devant le spectacle du mouvement².

Selon Christian Metz, quand bien même le film serait toujours indéniablement lié à un enregistrement qui *fut*, qui *eut lieu*, étant donné son origine photographique et son indissociable « ça a été », il y aurait toujours la perception, au cinéma, de quelque chose « en présence ». Face au mouvement d'un film, existe la sensation d'un déroulement plein d'actualité qui défierait l'équilibrage du temps. Cependant, une *réalité* que l'on aurait *imprimée* sur un support donnerait-elle toujours *l'impression* d'être là ? Cela conférerait à ces doubles existant à l'écran un fort et étrange pouvoir de vie après la mort. Qu'en est-il, dès lors, du discours pasolinien ? Celui-ci semble bien ne voir dans la diffusion de son film à la télévision qu'un symptôme d'une inéluctable éradication, et l'on ne saurait plus saisir dans ses mots la moindre possibilité de présence ou d'impression d'actualité de ces êtres ou de ces espaces montrés. Son article est traversé par la mélancolie d'un avoir-été qui n'est plus, et aucune « pondération temporelle » ne parviendrait à remettre cela en cause. Plusieurs hypothèses peuvent être proposées pour résoudre cette contradiction entre les idées énoncées par le théoricien et le cinéaste.

En supposant que la formule de Metz soit juste, nous pourrions imaginer que, si Pier Paolo Pasolini ne voit plus aucune présence dans son film, c'est parce que celui-ci est passé du cinéma à la télévision, dont il fut justement un pourfendeur acerbe et vivace. Il s'agirait dès lors d'un problème de médium. Cependant, sa critique ne s'établit pas tant sur l'ontologie d'un tel

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

support que sur ce que son institution propose comme forme nivelante et abrutissante, selon ses critères. Il ne réfléchit pas aux bouleversements opérant sur des questions de structures fondamentales vis-à-vis du cinéma, en posant par exemple une question telle que : le passage du système de projection cinématographique à la diffusion télévisuelle change-t-il quelque chose à l'expérience d'un film ou à sa valeur ? Aussi, lorsqu'il titre son article *Mon Accattone à la télévision après le génocide*, il s'agit de signifier une marque temporelle, qui témoigne d'un événement bien réel et concret, survenu en Italie : en 1975, il n'y aurait plus de culture sous-prolétarienne de résistance.

S'agirait-il, dès lors, d'une position théorique qui l'opposerait définitivement à Metz ? Il est vrai que, dans son association radicale – « ces corps étaient à l'écran les mêmes que dans la vie » –, Pasolini ne laisse pas de place à l'idée d'une impression d'actualité. Il dit quelque chose comme : ces corps sont désormais définitivement morts, et puisqu'ils sont réellement morts et qu'ils étaient réellement présents dans le film, alors ils sont définitivement morts dans le film aussi. Il n'existe point de doubles avec qui nous pourrions nous sentir en présence¹.

Mais peut-être est-ce l'hypothèse de Christian Metz qui serait fautive : il n'y a pas le sentiment de faire face à de l'actuel, au cinéma, mais bien la mise en mouvement de *traces* du passé qui ne ferait que redéployer d'une autre manière les enjeux de la photographie. Nous pourrions aussi nous demander ce qu'il en est de la propre actualité de cette théorie. Serait-elle, elle aussi,

¹ Gilles Deleuze a par ailleurs admis une distinction fondamentale entre la posture de Pasolini et celle de Christian Metz, en insistant sur les *conditions* d'apparition du réel à l'image, pensées à partir de l'ouvrage *L'Expérience hérétique* de l'auteur italien, publié en français en 1976 aux éditions Payot : « Pasolini montre à *quelles conditions* les objets réels doivent être considérés comme constitutifs de l'image, et l'image constitutive de la réalité. Il refuse de parler d'une "impression de réalité" que donnerait le cinéma : c'est la réalité tout court (p. 170), "le cinéma représente la réalité à travers la réalité", "je reste toujours dans le cadre de la réalité", sans l'interrompre en fonction d'un système symbolique ou linguistique (p. 199). C'est l'étude des conditions préalables que les critiques de Pasolini n'ont pas compris : ce sont des conditions de droit, qui constituent le "cinéma", bien que le cinéma n'existe pas en fait hors de tel ou tel film. En fait, donc, l'objet peut n'être qu'un référent dans l'image, et l'image, une image analogique qui renvoie elle-même à des codes. Mais rien n'empêchera que le film en fait ne se dépasse vers le droit, vers le cinéma comme "Ur-code" qui, indépendamment de tout système langagier, fait des objets réels les phonèmes de l'image, et de l'image, le monème de la réalité. L'ensemble de la thèse de Pasolini perd tout sens dès qu'on néglige cette étude des conditions de droit. Si une comparaison philosophique pouvait valoir, on dirait que Pasolini est post-kantien (les conditions de droit sont les conditions de la réalité même), tandis que Metz et ses disciples restent kantien (rabattement du droit sur le fait) », dans *Cinéma 2, l'image-temps*, Minuit, 1985, p. 42-43.

définitivement morte à l'heure des images numériques, de leur saturation et de l'inflation écranique ? Tout en arguant du fait qu'il ne faut jamais cesser d'en débattre, nous ne saurions y souscrire pleinement. Sans nous résoudre à affirmer que les disparitions sont absolues, nous nous proposons de jouer avec la formule de Christian Metz. Le cinéma, aujourd'hui encore, semble bien continuer à nous mettre face à quelques *présences*, mais il faut peut-être entendre ce mot avec l'allusion qu'il comporte à l'idée du *spectral*. Car comme l'écrit lui-même le théoricien, « l'impression de réalité que nous donne le film ne tient pas du tout à une forte présence de l'acteur, mais bien au contraire au faible degré d'existence de ces créatures fantomatiques qui s'agitent sur l'écran, et qui sont incapables de résister à notre constante tentation de les investir d'une "réalité"¹ ».

Ainsi, ces doubles, loin d'acquérir une véritable substance corporelle qui témoignerait de leur aspect existant, susciteraient bien des mouvements propices à suggérer quelques « impressions de réalité ». Mais au-delà de ce principe supposé, nous voudrions ici envisager l'idée que ce serait dans leur *inactualité* même que résiderait leur puissance et vitalité : tout cela nous guidant à nouveau vers les notions de *survivance* et de *contemporanéité*.

3. Percevoir les survivances : la tâche du contemporain

Pier Paolo Pasolini fit face à la violence d'un désespoir émanant d'une profonde inquiétude, voyant dans les temps à venir une inéluctable disparition des espaces de résistance. Le cinéaste, penseur, poète et écrivain italien répondait à ces temps imprégnés d'un idéal conformiste de consommation, par un refus radical de leur correspondre. Il semblerait que nombre de diagnostics qu'il professait soient aujourd'hui d'une certaine justesse. Mais l'on défendra la possibilité, en s'inspirant de ses prises de position, de pouvoir toujours *faire face aux temps contemporains*, d'à jamais garder vivant le potentiel de se détacher un tant soit peu de leurs logiques dominantes, et de proposer quelques pas de côté qui permettent de s'en extirper.

Le dédoublement du réel que rend possible le cinéma n'amènerait-il pas à envisager une « théorie de la réminiscence, qui enseigne qu'il ne saurait y avoir, en ce monde, d'expérience véritablement première » ? Selon celle-ci,

¹ Christian Metz, *op. cit.*, p. 79.

« rien n'est jamais découvert : tout est ici retrouvé, revenu à la mémoire à la faveur d'une retrouvaille avec l'idée originale¹ », affirme Clément Rosset. Ces retrouvailles pourraient être permises par l'intermédiaire du double, considéré non pas seulement comme une illusion simulant la réalité : « À côté de la structure métaphysique du double, qui aboutit à déprécier le réel (privant l'immédiat de toutes les réalités autres, vidant le présent de tous les faits passés comme de toutes les possibilités futures), on peut concevoir une structure non métaphysique de la duplication, qui aboutit au contraire à enrichir le présent de toutes les potentialités tant futures que passées² ». Cet enrichissement du contemporain par le moyen des représentations qui visent à « réfléchir » le réel en invitant les utopies concrètes, issues d'autres temporalités, correspond au projet d'Ernst Bloch ici défendu. L'idée redéploie les propos de Giorgio Agamben, à propos de la *contemporanéité*, analysés plus haut.

Le philosophe italien, qui prêta son visage à l'un des apôtres de *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), réalisé par Pier Paolo Pasolini, affirme que la tâche du contemporain est de veiller à ne pas correspondre pleinement à son époque, d'admettre une non-coïncidence, de travailler son anachronisme, son déphasage, son écart, son *inactualité*. Il nous semble que Pasolini y souscrit parfaitement, lui qui n'eut de cesse de commenter, de tenter de décrypter, de s'insurger contre les inacceptables errements de son temps. Les multiples articles rédigés à la fin de sa vie, qui parurent dans *Il Tempo* ou dans *Il Corriere della Sera*, témoignent de ce désir de dévoiler, à la fois comme éclaireur enragé et comme analyste, des situations sociales qui agitaient en particulier l'Italie.

Son dernier grand ouvrage inachevé, *Pétrole*, sera entièrement imprégné par les affaires politiques qui gangrènent la possibilité même de croire en l'établissement d'une démocratie réelle. Philippe Gavi et Robert Maggiori, dans leur préface aux *Écrits corsaires* rédigée en 1976, relevaient que nombre de ces alertes passaient pour de simples provocations, avant d'énumérer ensuite la réalité de quelques faits, révélés juste après sa mort : l'implication de Giovanni Leone, président de la république, et de son ministre des affaires étrangères, Mariano Rumor, dans des pots-de-vin ; des

¹ Clément Rosset, *Le Réel et son double*, op. cit., p. 58.

² *Ibid.*, p. 79.

tentatives de coups d'État cachés par Aldo Moro, président du conseil, jusqu'au financement des opérations putschistes menées par Agnelli, président de Fiat. Lorsque l'on considère qu'à l'heure où nous rédigeons ces lignes tout ce champ lexical auquel appartiennent les termes de corruption ou de scandale d'état ne cesse de venir hanter les nouvelles du monde, on peut aisément imaginer que tout cela est un mal plus global qui gangrène la question du politique, en tant que concept et dans sa réalisation, loin de quelques enjeux locaux.

Cette manière de se défaire de toute collusion complète avec son temps, d'y adhérer plutôt par « déphasage » et par « anachronisme » pour ainsi ne jamais s'y noyer, permettrait selon Agamben une aptitude à mieux en cerner les enjeux. C'est qu'il n'est pas question de fuir définitivement devant la douleur que suscite une époque, d'où les inéluctables instants où l'inquiétude est trop vivace : « Cette non-coïncidence, cette dyschronie, ne signifient naturellement pas que le contemporain vit dans un autre temps, ni qu'il soit un nostalgique qui se reconnaît mieux dans l'Athènes de Périclès ou le Paris de Robespierre ou du marquis de Sade que dans la ville ou dans le temps où il lui a été donné de vivre¹ ». La problématique du contemporain n'est donc pas celle d'une fétichisation d'un autre lieu ou d'un autre temps, auquel on vouerait une passion aveuglante.

Bien sûr, on trouve parfois – souvent ? – chez Pasolini le sentiment d'une perte, d'une langueur éprouvée par le constat de ne plus pouvoir retrouver un endroit ou des sensations que l'on a pu connaître – ce que l'on pourrait aisément prendre comme de la nostalgie –, en particulier dans sa poésie. L'un des exemples qui en témoigne le mieux réside peut-être dans la dualité composée par deux recueils se répondant à des décennies d'intervalles : *La Meilleure Jeunesse*, dont la rédaction débute en 1941 et s'achève en 1953, avant sa publication en 1954, et *La Nouvelle Jeunesse*, qui paraît en 1974. La première version de cette série de poèmes est liée à l'image du pays natal, celui de sa mère, le Frioul et sa ville Casarsa. Les mots, écrits dans le dialecte de cette région, sont à bien des endroits touchés par une certaine gaîté des premiers âges, notamment érotique. En dédicace à celui-ci, ces trois premiers vers :

¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 10.

Fontaine d'eau de mon village.
Il n'y a pas d'eau plus fraîche que dans mon village.
Fontaine de rustique amour¹.

Une profonde affection émane de ces lignes, unie à celle qu'il éprouvait pour sa mère Susanna Colussi, « la chose la plus importante de sa vie² ». Cette eau qui coule de la fontaine semble avoir le goût de l'absolu : elle est décrétée comme la plus fraîche de tous les lieux du monde, par ces formules typiques, et magnifiquement candides, qui dépassent toute réalité et savent atteindre la vérité de la vénération personnelle d'un être ou d'un lieu. Il s'agit bien d'« amour » et celui-ci est « rustique », comme sans doute le sont la vie et les paysages de ces campagnes du Nord de l'Italie. Ou peut-être comme ils l'étaient, car en 1974, Pasolini propose une nouvelle forme à ces poésies de jeunesse. Il reprend littéralement le titre de certaines, parfois même très exactement leur structure, et les réécrit après avoir diagnostiqué l'avènement d'un « nouveau fascisme » et d'un « génocide », comme nous l'avons vu. Dès lors, ce pays natal ne semble plus être le même, et vingt ans après la publication initiale, la dédicace subit de cruelles métamorphoses :

Fontaine d'eau d'un village qui n'est pas le mien.
Il n'y a pas d'eau plus vieille que dans ce village.
Fontaine d'amour pour personne³.

Comme en négatif, et rédigés du côté du pôle du désespoir, ces vers affirment un peu plus cette poétique de la disparition qui anime Pasolini durant les dernières années. Son lieu d'attachement originel est violemment renié, et l'on ne trouverait dans ce vieux village plus aucun soupçon d'amour. Le regard est porté sur une chose du passé, mais le constat est bien conjugué au présent, et semble comme définitif, de sorte qu'il ne semble même plus y avoir d'espace pour idéaliser celle-ci. Dans ces vers, le texte s'approche d'une lamentation, mais la forme concise, faite de phrases courtes peu ponctuées, est – le mot est ici approprié – plus sèche, incisive. C'est peut-être parce que Pasolini ressemble à cet être contemporain que décrit Agamben, qui semblent le décrire littéralement : « Un homme intelligent peut haïr son époque, mais il

¹ Pier Paolo Pasolini, *Poèmes de jeunesse et quelques autres*, traduit par Nathalie Castagné et Dominique Fernandez, Gallimard, Paris, 1995, p. 6.

² Pier Paolo Pasolini, *Qui je suis*, *op. cit.*, p. 14.

³ Pier Paolo Pasolini, *Poèmes de jeunesse et quelques autres*, *op. cit.*, p. 7.

sait en tout cas qu'il lui appartient irrévocablement. Il sait qu'il ne peut lui échapper¹ ».

Pasolini se tient face à son temps, sans tenter de s'en extirper par une quelconque rêverie autour d'un lointain sublimé : là n'est pas l'enjeu du rapport à entretenir avec le passé. Ce qui a disparu remet violemment en cause les fondements d'un présent qui suscite bien de la rage. Il arme la critique radicale du monde, et confère cette position de discordance qui donnerait, à celui qui scrute son époque, un regard chargé d'acuité choisissant de ne pas se centrer sur la logique dominante qui l'éclaire, mais sur les zones plus ténébreuses qui s'y cachent. Nous avons déjà pu voir qu'au sein de la prose théorique d'Agamben, le danger de l'aveuglement par « les lumières du siècle » révèle la tâche du contemporain de parvenir à saisir en elles leur part d'ombre. Cet usage métaphorique de la tension dialectique entre éléments ténébreux et lumineux revêt un aspect figuratif très concret dans le discours, comme au sein des images de Pasolini.

Que pourraient vouloir signifier ces « lumières du siècle » et cette « part d'ombre » qui lui serait résistante ? La logique dominante serait par exemple, chez le poète et cinéaste, un idéal conformiste de possession « petite-bourgeoise » anesthésiant toute velléité combative. Ce modèle social basé sur un rapport à l'autre entièrement mené par le consumérisme n'aurait déclenché rien de moins qu'une « véritable révolution anthropologique », liée au « passage d'une époque humaine à une autre, dû à l'avènement de la consommation et de son hédonisme de masse », un « brusque renversement de situation » qui correspond à ce qu'il décrypte comme la « phase de disparition des lucioles² ». Cette phase est extraite d'un autre de ses articles, daté du 1^{er} février 1975³, à partir duquel nous proposons de poursuivre notre réflexion.

L'enjeu d'une opposition entre les *lumières* dominantes et les fragiles *lueurs* qui composent une époque nourrit, d'un côté, le texte fondamental de Pier Paolo Pasolini, et de l'autre, la réponse qui sera formulée dans l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*. Dès les premières pages,

¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 10.

² Pier Paolo Pasolini, « Les Nixon italiens », article paru dans le *Corriere della Sera* le 18 février 1975, repris dans *Les Écrits Corsaires*, Flammarion, Paris, 1976, p. 194.

³ Pier Paolo Pasolini, « L'article des Lucioles », article paru dans le *Corriere della Sera* sous le titre « Le vide du pouvoir en Italie », repris dans *Les Écrits Corsaires*, ibid., p. 180-189.

l'article de Pasolini se charge d'un constat, qui est une fois de plus marqué par l'inquiétude, celui d'attester de l'effacement des choses : « Au début des années 60, à cause de la pollution atmosphérique et, surtout, à la campagne, à cause de la pollution de l'eau (fleuves d'azur et canaux limpides), les lucioles ont commencé à disparaître¹ », écrit-il. Ainsi, comme les êtres qui habitaient les espaces d'*Accattonne* et à la manière de cette fontaine qui ne produit plus l'eau de sa jeunesse, il semblerait que nous puissions affirmer la réalité d'une extinction. Un « phénomène » qui se révélera « foudroyant » et « fulgurant », si bien qu'« après quelques années, il n'y avait plus de lucioles² ». La disparition paraît totale, et encore une fois, le rédacteur de ces lignes fait face à son temps, immanquablement, affrontant jusqu'à l'impossibilité de se complaire dans une amertume nostalgique : « Aujourd'hui, c'est un souvenir quelque peu poignant du passé : un homme de naguère qui a un tel souvenir ne peut se retrouver jeune dans les nouveaux jeunes, et ne peut donc plus avoir les beaux regrets d'autrefois ». Ici s'expriment le « déphasage », la non-correspondance avec cette « nouvelle jeunesse » qui vit maintenant au sein du monde ; le chagrin qui pouvait émaner de la poésie du jeune homme n'existe plus, comme s'il n'y avait même plus de motif de déploration.

Est-ce là la différence notable que nous pouvons lire à travers une autre comparaison entre deux poèmes issus de deux recueils se répondant à vingt années d'écart, et déjà évoqués plus haut ? : « Ô champs lointains ! Tamaris !/ Je chante et je marche reposé,/ moi, votre antique petit gars,/ au milieu des rivages sans vie³ ». La première version de *Villotta*, du nom d'une forme strophique du Frioul, évoque les flâneries du jeune homme dans un paysage que l'on imagine fait d'arbres aux feuilles roses se penchant le long d'une berge. Le promeneur qui entame comme une ode à celui-ci porte en lui une autre temporalité qui s'accorde à la notion de contemporanéité, selon Agamben. Pasolini en tant que « petit gars » est « antique ». Si ces quatre vers paraissent plutôt sereins, leur conclusion permet malgré tout de les rendre un tant soit peu inquiétants. Il faut dire que la mort hante allégrement les poèmes de cette période, son vocabulaire imprégnant nombre de leurs vers. Ainsi, par exemple *David* « va doucement à la mort⁴ », tandis que dans *Les*

¹ *Ibid.*, p. 191.

² *Ibid.*

³ Pier Paolo Pasolini, « Villotta », dans *Poèmes de jeunesse, op. cit.*, p. 41.

⁴ Pier Paolo Pasolini, « David », dans *Poèmes de jeunesse, op. cit.*, p. 39.

litanies du beau garçon, on implore Jésus pour une raison, « ne me fais pas mourir », comme pour son contraire, « ah ! fais-moi mourir¹ ».

Nous pouvons bien entendu comprendre ces « rivages sans vie » comme étant simplement bercés par le calme d'aucune présence au moment que décrit Pasolini, mais il est aisé de les faire correspondre à toutes ces occurrences de la thématique funéraire, qui par ailleurs nourrit peut-être son œuvre tout entière². Pourtant, cela semble bien moins désespéré que lorsqu'il réécrira ces lignes dans *La Nouvelle Jeunesse*, et ces présences de la mort n'ont peut-être pas encore la valeur d'absolue éradication que l'on distingue par la suite : « Ô champs lointains ! Tamaris !/ Je chante et je ne chante plus,/ je ne sais comment ni quand,/ quelque chose d'humain est fini !³ ». Le poème commence de la même manière, comme pour mieux accentuer la rupture qui s'opère avant son milieu par une nette opposition de termes. La conclusion est à nouveau sévère : une forme d'humanité s'est achevée. L'aveu d'une perte de repère temporel, ou de connaissance de la manière dont cette finitude est advenue, pourrait être considéré comme une formule stylistique visant à accentuer un effet de confusion : l'article des lucioles, s'il ne vise pas à une stricte datation ou à une exhaustive chronologie, donne bien des marqueurs qui établissent un « avant », un « pendant » et un « après » de la disparition.

Nous pouvons en effet lier cette toute dernière ligne de *Villotta* au texte prenant appui sur l'extinction des insectes luisant dans les zones nocturnes : comme l'analyse Georges Didi-Huberman, « Il faut alors comprendre que l'improbable et minuscule splendeur des lucioles, aux yeux de Pasolini – ces yeux qui savaient si bien contempler un visage ou laisser se déployer le geste juste dans le corps de ses amis, de ses acteurs –, ne métaphorise rien d'autre que l'humanité par excellence⁴ ».

Ainsi, cet évanouissement est bien à adjoindre à tous les autres ravages diagnostiqués par ses autres textes. Tous témoignent d'une profonde crise traversée depuis l'Italie, mais qui semble bien sévir à l'échelle du monde entier, où l'humanité qui s'y déploie, si tant est qu'elle n'est pas réduite à néant, en est « réduite à sa plus simple puissance de nous faire signe dans la

¹ Pier Paolo Pasolini, « Les litanies du beau garçon », dans *Poèmes de jeunesse*, *op. cit.*, p. 33.

² Voir Giuseppe Zigaina, *Pasolini et la mort*, Ramsay, Paris, 1990.

³ Pier Paolo Pasolini, « Villotta » dans *Poèmes de jeunesse*, *op. cit.*, p. 61.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, Paris, 2009, p. 25.

nuit¹ ». Il faut insister sur l'importance de la nuance qu'induit le commentateur de l'article de Pasolini, car tel est bien résumé l'enjeu qui émane de ces réflexions : devons-nous définitivement nous soumettre au constat d'une totale disparition, ou pouvons-nous affirmer que, si nous pouvons admettre le constat d'une déjà terrible « réduction », il y aurait toujours un potentiel de lueur de ces lucioles, qui s'efforceraient d'apparaître au sein de quelques-unes de nos nuits ? Tenter de saisir leur mouvement serait l'une des aptitudes décrites par Agamben, puisque « percevoir dans l'obscurité du présent cette lumière qui cherche à nous rejoindre et ne le peut pas, c'est cela être contemporains² ». Cette tâche est aussi rare qu'elle est « affaire de courage », puisque nécessitant d'être « non seulement capable de fixer le regard sur l'obscurité de l'époque », mais aussi de déceler une telle « lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne infiniment³ ». Et, si ces étincelles sont aussi difficiles à distinguer, il semblerait que cela le soit parfois plutôt par un excès de luminosité que parce trop d'ombre recouvrirait le monde :

Ce n'est pas dans la nuit que les lucioles ont disparu, en effet. Quand la nuit est au plus profond, nous sommes capables de saisir la moindre lueur, et c'est l'expiration même de la lumière qui nous est visible dans sa traîne, si ténue soit-elle. Non, les lucioles ont disparu dans l'aveuglante clarté des « féroces projecteurs : projecteurs des miradors, des shows politiques, des stades de football, des plateaux de télévision⁴.

Lorsque nous nous trouvons dans le noir des atmosphères nocturnes, il devient plus aisé de percevoir les lueurs qui, à l'échelle de leur intensité fragile, ne savent, ni ne souhaitent rivaliser avec l'épaisseur des faisceaux qui les rendent invisibles lorsqu'ils illuminent féroce­ment une scène, qu'elle soit poétique ou politique. Chacune des fortes luminosités citées par Georges-Didi Huberman correspond bien à un des versants du spectacle ou du pouvoir, voire d'un entrelacement des deux, qui s'imposent à la réalité du monde contemporain, le nôtre comme celui que Pasolini a déjà pu voir survenir en son temps : lumière des dispositifs de surveillance militaire qui ornent toujours nombre de lieux du monde, des frontières de Palestine à celles qui renaissent dans une Europe toujours capable de mettre à bas « la bête immonde » ; lumière de la triste réduction de la politique à sa représentation

¹ *Ibid.*

² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 24.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 25-26.

médiatique, faite de querelles individuelles et de personnification amplifiée par le filtre télévisuel, et dont le commun se sent exclu ; lumière d'un divertissement sportif populaire qui aujourd'hui s'éloigne toujours plus de la possible beauté d'être un candide exutoire, alors qu'il fut tant prisé par Pier Pasolini, et que l'on peut imaginer la façon dont il pourrait critiquer, armé du verbe de ses *Écrits corsaires* le devenir-emblème de gloire capitaliste de la pratique du football.

Pour parvenir à penser en contradiction avec la façon dont s'agence le monde, il faudrait pouvoir se retirer de ces instances spectaculaires. Mais sans doute ne faut-il pas non plus sombrer dans la contemplation d'une nuit infinie, au sein de laquelle on se refuserait à considérer la possibilité même de croiser quelques lueurs, d'émettre quelques étincelles d'espérance. C'est ce que parfois le discours pasolinien semble vouloir énoncer, multipliant les descriptions des signes d'une extinction définitive. On se souviendra des termes employés pour évoquer les horreurs du fascisme européen, pour témoigner des angoisses ressenties devant le phénomène de déshumanisation qui altère anthropologiquement la réalité. Dans la perte des « vieilles valeurs populaires », qui savaient selon lui être résistantes, par l'absorption chez les jeunes des « nouveaux modèles imposés par le capitalisme », risquant par ce biais d'« être en proie à une forme d'abominable aphasie, à une brutale absence de capacité critique, à une factieuse passivité », il ne discerne pas moins « les caractéristiques des S.S. » et voit « s'étendre sur nos cités l'ombre horrible de la croix gammée¹ ». Comme il le concède, « c'est certainement une vision apocalyptique », mais, chose plutôt rare dans ces années-là, sa conclusion démontre un reste de combativité, puisqu'il ajoute : « si, à côté d'elle et de l'angoisse qui la suscite, il n'y avait pas aussi en moi une part d'optimisme, autrement dit la pensée qu'il est possible de lutter contre tout cela, je ne serais tout simplement pas ici, au milieu de vous, pour parler² ».

Ainsi, malgré tous les désarrois suscités par le constat d'une disparition, il y aurait peut-être chez Pasolini une part d'irréductible désir de résistance, fût-elle brève, intermittente, difficile à saisir, comme le sont ces lignes dans le flot de rage qui habite les textes de cette période. Comme un

¹ Pier Paolo Pasolini, « Le Génocide », retranscription de la rédaction de *Rinascita* d'une intervention orale à la fête de l'Unità de Milan durant l'été 1974, repris dans *Écrits Corsaires*, *op. cit.*, p. 266.

² *Ibid.*

sursaut, un soudain jaillissement qui pourrait témoigner d'une trace de ferveur en faveur d'une lutte toujours à mener : un principe pour *faire face* à jamais, qui se cristallise au cinéma dans sa capacité à l'éveil des gestes d'un passé « vengé et recueilli comme un héritage », pour réemployer l'expression d'Ernst Bloch.

Chapitre IX

Réveiller les gestes de résistance

1. Lever le poing, rêver d'un geste

L'une des images les plus évocatrices d'un tel *face à face* se situe dans l'ultime réalisation de Pier Paolo Pasolini, *Salò ou les 120 jours de Sodome* (1975), qui cristallise à son paroxysme l'expression de sa rage contre une société consumériste qualifiée de « nouveau fascisme ». Au moment du montage du film, l'Italie est devenue, pour le cinéaste, « une immense fosse aux serpents où, à part quelques exceptions et quelques maigres élites, tous les autres sont précisément des serpents impossibles à distinguer les uns des autres, stupides, féroces, sournois, détestables¹ ». Alors que, dans le château cauchemardesque qui prête entièrement son décor à l'œuvre, des tyrans reclus y fondent une république fantoche, et que tout est totalement soumis au joug des oppresseurs, quelque chose échappe à leur absolue maîtrise : dans les interstices de cette prison, des moments d'affection existent entre les êtres.

Non loin de la fin de l'œuvre surgit un pervers jeu de ricochet, basé sur la délation. Après avoir passé un moment de réconfort sexuel avec son amant, l'un des oppresseurs s'invite dans la chambre des garçons. L'un d'entre eux l'attrape par la main, et s'inquiète de son sort : « – Que me ferez-vous ? – On décidera demain ». Le destin des choses étant l'apanage des puissants, le garçon aux yeux larmoyants tente de se prémunir d'un terrible sort en offrant le peu qu'il détient : une information. « Je sais une chose qu'aucun de vous ne

¹ Propos de Pier Paolo Pasolini, recueillis par Gian Luigi Rondi, « Pasolini : l'Italia una fossa dei serpenti », *Il Tempo*, 24 août 1975, cité par Hervé Joubert-Laurencin, *Salò ou les 120 jours de Sodome*, Les Éditions de la Transparence, Chatou, 2012, p. 17.

sait. Quelqu'un ici trahit vos lois. Graziella cache une photo dans son lit ». L'autocrate surgit dans la chambre de l'estimée traîtresse, mais celle-ci, pour se défendre de la punition – il est interdit de posséder une photographie de l'être aimé –, amènera l'homme à surprendre deux jeunes femmes en plein rapport sexuel, alors qu'elles n'ont le droit ni au plaisir, ni à la tendresse. Au moment où nous pouvons entendre le doux son de « Mi amore », l'enchaînement des accusations se poursuit. Pour se défendre d'une douleur certaine, l'une des amantes livre à son tour un ultime secret : une servante et un jeune soldat entretiennent eux aussi un lien charnel toutes les nuits. La dernière délatrice mène dès lors l'ensemble des tyrans à les prendre sur le vif à leur tour.

Cette scène est à plus d'un titre emblématique du discours que porte le film. Elle rend visible le mécanisme du joug subi par les êtres au sein de cet espace métaphorique du pouvoir fasciste : de la privation de la dignité et des instants de tendresse, exclusivement réservés à ceux qui incarnent la tyrannie, aux conséquences individualistes de la peur ressentie. En effet, le système se perpétue par l'engrenage de la délation, dernier rempart des aliénés promis à un avenir sordide. Dans *Caldéron*, l'une de ses pièces de théâtre écrite en 1966 et publiée en 1973, Pasolini conférait à Rosaura, la protagoniste centrale, un monologue final qui décrivait la vie dans les camps de concentration. La description correspond parfaitement à l'organisation de l'oppression dans *Salò* :

Nous ne sommes plus des hommes : nous n'avons même plus
la vie bizarre des animaux ; nous sommes
des choses dont seuls les autres peuvent disposer.
Nous devons inspirer le dégoût, pour pouvoir
être utilisés au mieux par qui le veut ; car
une seule liberté nous reste : celle de nous trahir.
Et en effet, chacun de nous, dans sa légère puanteur
de malade des viscères, couve
le désir de pouvoir finalement faire de l'œil
à ses maîtres, qui sont là pour le condamner¹.

Le château de *Salò* incorpore le fonctionnement des camps, et l'espace fictionnel de l'œuvre réintègre cette terrible mémoire. Pourtant, au-delà d'une stricte illustration de cette mise à disposition des corps et des êtres par l'autorité du système fasciste, qui va jusqu'à transformer en ennemis ceux qui

¹ Pier Paolo Pasolini, *Caldéron*, publié dans *Théâtre*, traductions de Michèle Fabien, Titina Maselli, Alberte Spinette, Danièle Sallenave, Actes Sud, Arles, 1995, p. 115.

souffrent pourtant du même diktat, la scène invite aussi à considérer le potentiel des interstices de désobéissance qui fissurent un tant soit peu la toute-puissance du système. Si ces quelques événements cachés nous parviennent à cause des différents aveux, combien d'autres encore resteront invisibles aux regards du spectateur comme des bourreaux ?

Il est intéressant de noter que chacune de ces brèches concerne un *geste* de profonde affection qui tente de s'affranchir de l'aliénation : la photographie d'un être cher, ou des relations sexuelles reposant sur un réel amour. Alors que le fascisme visé par l'œuvre de Pasolini est celui de la société de consommation, qui selon lui abolit toute humanité, jusqu'à celle qui régit les relations intimes entre les individus, ne reste-t-il pas des écarts possibles ? Dans les derniers écrits de Pasolini, nous pouvons voir naître un point de vue sur les théories de la *désaffection* ou de la société *liquide*, telles que décrites dans le premier chapitre. Après avoir réalisé *La Trilogie de la vie*, qui magnifiait la candeur des plaisirs de la chair, l'auteur déclarait l'« abjuration » de celle-ci, en insistant sur trois points :

Premièrement : la lutte progressiste pour la démocratisation de l'expression et pour la libération sexuelle a été brutalement dépassée et rendue vaine par la décision du pouvoir consumériste d'accorder une tolérance aussi large que fausse. Deuxièmement : la « réalité » des corps innocents a été elle-même violée, manipulée, dénaturée par le pouvoir consumériste. Bien plus, cette violence sur les corps est devenue la donnée la plus macroscopique de la nouvelle époque humaine. Troisièmement : les vies sexuelles privées (comme la mienne) ont subi le traumatisme aussi bien de la fausse tolérance que de la dégradation corporelle, et ce qui, dans les fantasmes sexuels, était douleur et joie, est devenu déception suicidaire, inertie informe¹.

Cependant, n'y a-t-il pas encore des comportements alternatifs qui se distinguent de toute fatale consommation des corps ? La violence de l'interdit même, telle qu'elle est mise en scène dans *Salò*, pourrait prouver que la subsistance de ceux-ci est bien concrète ; c'est parce que l'honnêteté de ces rapports d'affection existe que les bourreaux tentent de les étouffer. Et, ainsi que la fin de la scène le montre, face à cette tyrannie se dressent des gestes de résistance.

¹ Pier Paolo Pasolini, « Abjuration de la *Trilogie de la vie* » dans *Lettres Luthériennes*, op. cit., p. 82.



Fig. 24a, 24b, 24c.
Pier Paolo Pasolini, *Salò ou les 120 jours de Sodome*, 1975.

Après ce jeu de ricochet de délations, le couple formé par le soldat et la servante paiera pour tous, lorsqu'il sera trouvé dans la plus grande intimité de leur rapport charnel. Brusquement, les corps se lèvent, mais sans doute la mort est-elle déjà attendue. Dès lors, aucune protestation verbale, aucune autre tentative de dénoncer quelqu'un pour tenter de sauver sa vie, mais un geste immédiatement assuré après que les armes des assassins soient braquées : un poing qui se lève (Fig. 24a et 24c). Le plan suivant, retournant sur ceux qui, avec la confiance des meurtriers tuant pour une cause donnée, un système, une institution, un État qui leur paraissent de la plus indéniable justice, propose alors une action plutôt déroutante pour le spectateur. Le groupe entame un léger mouvement de recul, certains visages relâchent la tension due à l'autorité pour une certaine incrédulité, et des pistolets

s'affaissent (Fig 24b). Le jeu de champ-contrechamp retarde la mise à mort : un retour vers cette figure de lutte, puis nous revoyons les tyrans toujours dans cet instant de défaillance, avant qu'un zoom ne vienne comme magnifier le geste toujours tenu (Fig. 24c) puis que la sentence attendue ne soit ensuite rendue. À la série de délations répond un *face à face* œuvrant à la suspension temporelle d'un poing levé. Les moyens filmiques sont employés pour sacraliser la prise de position d'une dignité affirmée, et la momentanée indécision des oppresseurs.

Cette scène a pu être interprétée de multiples manières. Parmi toutes ces façons de l'analyser, on s'accordera avec Hervé Joubert Laurencin pour y voir un geste symptomatique d'une résistance imprégnée d'une certaine couleur politique : « Or, ce qui retient un instant les quatre scéléérats d'extrême droite, et surtout les pousse à coller au mur leur subversif, c'est bien le poing levé *communiste*, ni fasciste, ni catholique¹ », ne faisant finalement que perpétuer le texte originel de Sade qui décrit le moment comme un « petit commencement d'émeute générale parmi les fouteurs subalternes que cet événement du sacrifice d'un d'entre eux calma tout à fait² ». La relation entretenue par Pasolini à la notion de « communisme » est des plus complexes, lui qui fut exclu du parti en 1949, sans doute par homophobie, et qui dut quitter son métier d'enseignant avant de partir pour Rome. Nous voudrions croire que cette relation serait comparable à l'hétérodoxie et aux espérances de Walter Benjamin et d'Ernst Bloch, car le cinéaste et auteur italien a régulièrement défendu le « rêve » d'une utopie sociale fondée sur le commun.

C'est ce même terme de « rêve » que nous pouvons retrouver dans la bouche d'un autre protagoniste de *Caldéron*, en réaction au monologue de Rosaura. Après avoir décrit l'enfer de la vie des camps, celle-ci livre le récit poétique :

les portes s'ouvrent ; et en chantant,
entrent les ouvriers. Ils ont, serrés dans leurs mains,
des drapeaux rouges avec la faucille et le marteau :
des mitraillettes au poing ; ils ont des foulards
rouges noués autour du cou, sur les cols noirs
de leurs sarraus : ils apportent des vêtements, des manteaux,
de la nourriture ; voilà qu'ils viennent tout près de nous, nous

¹ Hervé Joubert-Laurencin, *Salò ou les 120 jours de Sodome*, op. cit., p. 51.

² Sade, *Les Cent Vingt journées de Sodome*, in *Œuvres*, t. 1., p. 358-359, cité par Hervé Joubert-Laurencin dans *Salò ou les 120 jours de Sodome*, op. cit., p. 51..

[prennent dans leurs bras, embrassent
nos visages sans chairs, nos
chairs putréfiées ; ils nous relèvent, ils nous soutiennent, comme
[des frères [...]]¹

Face à l'aliénation violente du fascisme qui met à disposition les corps et les esprits des êtres soumis à l'autorité qui définit le mécanisme de la servitude et de la délation, l'émancipation est conduite dans le discours du personnage par ces figures révolutionnaires, archétypes du mouvement communiste ouvrier. Ces individus, magnifiés par la prose de Rosaura, en ont tous les attributs esthétiques, et débordent d'affection fraternelle en faveur des êtres opprimés, « embrassant leur visage sans chair ». Cependant, une dernière réplique d'un personnage nommé Basilio viendra conclure le texte de Pier Paolo Pasolini, affirmant le caractère onirique du discours de Rosaura, surgissant elle-même de l'œuvre de Pedro Caldéron de la Barca, *La Vie est un songe* (1635), et traversant des rêves successifs tout au long de la pièce :

Un très beau rêve, Rosaura, vraiment
un très beau rêve. Mais je pense
(et c'est mon devoir de le dire) que justement
c'est à ce moment que commence la vraie tragédie.
Parce que, de tous les rêves que tu as faits ou que tu feras,
On peut dire qu'ils auraient pu être aussi la réalité.
Mais quant à celui des ouvriers, il n'y a pas de doute :
c'est un rêve, rien d'autre qu'un rêve².

Cette dernière prise de parole est-elle une marque de tempérance, de mélancolie de l'auteur ou de scepticisme ? Les mots de Rosaura et ceux de Basilio correspondent-ils à deux pôles de la pensée de Pasolini, celui de la folle espérance qui rend les libérateurs resplendissants, et celui qui n'aurait plus d'espoir de voir advenir une réelle émancipation autrement que dans ses songes ? Reste que, face aux ennemis fascistes, c'est par le même imaginaire politique qu'advient la liberté. Peut-être ce poing levé dans *Salò* est-il également une forme de rêve : ou plus exactement le rêve éveillé d'un geste maintenu face à la « vraie tragédie » en cours, et qui aura raison du soldat dont nous apercevons le visage en gros plan. Nous voudrions ici affirmer que de tels rêves sont bien « armés » de hautes potentialités.

Dans ses *Notes sur le geste*, Giorgio Agamben intitulait l'un des points de son étude par une phrase affirmative déployant de profonds enjeux

¹ Pier Paolo Pasolini, *Caldéron, op. cit.*, p. 117.

² *Ibid.*

théoriques qui conviennent parfaitement à notre étude sur Pier Paolo Pasolini : « Dans le cinéma, une société qui a perdu ses gestes cherche à se réapproprier ce qu'elle a perdu, et en consigne en même temps la perte¹ ». Cette formule dit d'abord que l'art des images en mouvement a à voir avec quelque chose de l'ampleur d'une « société », et entretiendrait donc un rapport profond avec la question du politique, à cette manière dont s'organisent les êtres et se construit l'espace qui s'établit entre eux. Cette structure qui détermine les liens d'une communauté a vu s'évanouir certains de ses « gestes », et tenterait de les regagner, peut-être même de les réapprendre. Dialectiquement, dans cet acte, elle déterminerait en même temps le degré de ses abandons, de ses égarements, de son appauvrissement, comme le type de mouvements qu'elle aurait pu délaissé et ainsi vouloir reprendre. Tout cela par les moyens de l'appareil cinématographique.

Nous ne pouvons que convenir du rapprochement possible à faire avec le discours pasolinien sur le constat d'une disparition qui, à bien des égards, concerne la façon dont les corps pouvaient (inter)agir. Dans son article « Le Génocide », il revient sur le passage, en cours de rédaction, de la *Divine Mimesis*, inspirée de l'œuvre de Dante, et de sa structure en cercles qui représenteraient chez lui les différents modèles de comportement imposé par la société contemporaine :

Il y a, par exemple, le modèle qui préside à un certain hédonisme interclassiste et qui force les jeunes qui l'imitent à se conformer, dans leur comportement, dans leur façon de s'habiller, de se chausser, de se coiffer ou de sourire, dans leurs actes ou dans leurs gestes, à ce qu'ils voient dans la publicité des grands produits industriels – une publicité qui se rapporte, de façon presque raciste, au seul mode de vie petit-bourgeois².

Il y aurait bien un conformisme de l'être et du paraître dicté par l'imaginaire consumériste qui atteindrait jusqu'à l'activité corporelle de la jeunesse de ces temps. Cet « idéal petit-bourgeois », transposé dans les modes de vie par le médium publicitaire, influencerait les gestes jusqu'à les remplacer par d'autres. Il est encore une fois question de *faire face* et de faire se confronter une image contre une autre, de problématiser le potentiel du

¹ Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », dans *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Rivages, Paris, 2002, p. 63.

² Pier Paolo Pasolini, « Le Génocide », dans *Écrits corsaires*, op. cit., p. 262.

cinéma contre la domination du spectacle ou de toutes les tragédies du « monde morcelé ».

La pensée d'Agamben revendique en effet une forme de puissance filmique fondamentale de persistance du mouvement. Selon lui, « toute image » serait même « animée d'une polarité antinomique ». Un côté est lié à l'idée du fameux embaumement, « réification et annulation d'un geste (il s'agit alors de l'*imago* comme masque de cire mortuaire ou comme symbole) », l'autre est attaché à garder sa force de mise en acte, à conserver « la *dynamis* intacte ». Un pôle correspondrait à la capacité du « souvenir », l'autre à celle de jaillir « comme un éclair ». De fait, « même la Joconde, même les Ménines peuvent être envisagées non pas comme des formes immobiles et éternelles, mais comme des fragments d'un geste ou comme des photogrammes d'un film perdu, qui seul pourrait leur restituer leur véritable sens¹ ». Quand bien même l'image serait contrainte à une intrinsèque fixité, elle ne saurait pleinement s'y résoudre. Les tableaux de De Vinci ou de Velázquez sont quoi qu'il en soit les morceaux d'un mouvement, ne serait-ce qu'en tant que trace de l'acte de celui qui les a peints. Cependant, il y aurait une faculté cinématographique spécifique qui permettrait d'« exorciser » le « pouvoir paralysant » des images, de répondre à « l'appel muet » de l'histoire de l'art, de « rendre l'image à la liberté du geste » : en définitive, pour Agamben, « le cinéma ramène les images dans la patrie du geste. *Traum und Nacht*, de Beckett, en propose implicitement une belle définition : il est le rêve d'un geste. Introduire en ce rêve l'élément du réveil, telle est la tâche du cinéaste² ». Le petit film de l'auteur de *Fin de Partie* (1957), diffusé à la télévision en 1983, ne serait-il pas justement propice pour servir d'*image* à nombre de notions que nous tentons ici de mettre en œuvre ?

Celui-ci dure une dizaine de minute et se déroule en un plan, ou plutôt, *presque* en un plan. La surface qu'il représente est plate, sans réelle perspective. Sur le bas à gauche du cadre, un homme quasiment courbé – comme un pianiste sur son instrument, ou comme celui qui lit ou rédige des mots rongés par l'angoisse que suscitent les désastres du monde – est assis de biais, à peine éclairé par une petite lucarne que l'on distingue au loin, formée

¹ Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », dans *Moyens sans fin*, op. cit., p. 66.

² *Ibid.*, p. 67.

par un rectangle lumineux aux allures cubistes, un peu à la manière de ceux qui pouvaient traverser les films de Hans Richter (Fig. 25a).

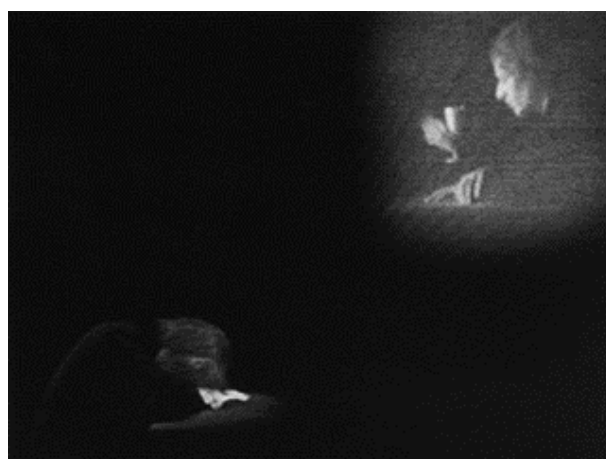


Fig. 25a, 25b, 25c. Samuel Beckett, *Traum und Nacht*, 1983.

Puis, à mesure que nous entendons progresser *Nacht Traüme* de Schubert, dont le texte, écrit par Matthäus von Collin, demande à la « nuit

sacrée » et aux « beaux rêves » de revenir, la fenêtre s'éteint. L'individu s'avachit peu à peu jusqu'à sombrer dans le sommeil puis son rêve débute : symétriquement, dans le coin en haut à droite une lueur s'ouvre, vignette d'un songe à venir (Fig. 25b).

Si la représentation de la gravure de Goya *Le Rêve de la raison engendre des monstres* (*El sueño de la razon produce monstruos*, 1797) n'est pas loin, la rêverie produit plutôt ici quelque chose d'apaisé. Cette surimpression est d'abord l'occasion d'un dédoublement de la même figure. Une main vient ensuite prendre l'épaule de l'endormi. Dans cette zone du songe l'homme s'éveille, on vient lui servir un verre (Fig. 25c), avant qu'un linge ne lui soit apporté, et que cette main ne soit serrée avec une certaine affection. En témoignerait cette autre main qui se posera une nouvelle fois sur son épaule, après que la posture du dormeur ne soit retrouvée, tout en continuant de saisir cette poignée avec application. Toute la scène se répétera une fois, et le rêve prendra ensuite place dans la totalité du cadre. En soumettant son film à un régime esthétique des plus minimaux – un plan fondamentalement noir sans autre décor que celui suggéré par quelques lueurs, avant qu'un autre plan ne vienne l'habiter – évoquant certains motifs des premiers temps, telle la surimpression qui confère cette texture fantomatique à la chose onirique, Beckett ne permet pas moins que de révéler le substrat théorique du cinéma, et en cela il ne pouvait qu'être inspirant pour Agamben.

Cette figure qui se duplique littéralement *sur le même plan* en même temps qu'elle se situe très exactement *sur un autre plan* – ce second être possède une vie autonome, qui s'affaire dans le domaine du rêve – évoque merveilleusement le doublement dont parle Jean-Louis Comolli. L'« Un » devient bien ce « Deux » qui, bien que lui ressemblant en tout trait, mène une existence qui lui est propre dans le film.

Cette autonomie de l'image en mouvement, acquise en dédoublant ce qu'elle représente, est également vaillamment défendue par une autre figure essentielle du XX^e siècle, Antonin Artaud. « Le plus petit détail, l'objet le plus insignifiant prennent un sens et une vie qui leur appartiennent en propre », écrit-il dans un texte consacré au cinéma, et rédigé en 1927¹. Cet appareil,

¹ Antonin Artaud, « Sorcellerie et cinéma (1927) », publié dans Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : l'art d'une civilisation, 1920-1960*, Flammarion, Paris, 2011, p. 113.

« par le fait qu'il isole les objets », donne ainsi « une vie à part qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à se détacher du sens ordinaire de ces objets. Un feuillage, une bouteille, une main, etc. vivent d'une vie quasi animale, et qui ne demande qu'à être utilisée¹ ». Cette faculté du don de vie et de métamorphose du regard que nous portons sur les choses s'accompagne, selon Artaud, d'une puissance de révélation qu'il décrit avec des mots s'accordant particulièrement avec la philosophie de Giorgio Agamben, voire avec celle d'Ernst Bloch : « Toute une substance insensible prend corps, cherche à atteindre la lumière. Le cinéma nous rapproche de cette substance-là. Si le cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas² ». Les moyens mécaniques de l'appareil cinématographique transmettent une vie alternative, dédoublée, obscure qui tente de rejoindre celui qui l'observait : pourquoi ne pas considérer que cette lumière puisse être celle du *contemporain* dont parle le philosophe italien, et la substance onirique, celle de l'utopie concrète ?

La nuit rêveuse de Beckett enregistre également des *gestes*. Dans cette infinie solitude du personnage, l'image qui se récrée dans ses songes entame la reconduction des mouvements de tout un rituel plein d'humanité, à tel point que lorsque cet ensemble de petits actes – servir un verre, proposer un linge, serrer une main ou la poser sur une épaule – sera repris, il parviendra à emplir le cadre. Cette gestuelle filmée semble correspondre à la description que fait Agamben de l'amitié, en tant qu'elle est une « instance de ce consentir l'existence de l'ami dans le sentiment de sa propre existence³ ». Cela signifierait l'existence d'un partage, d'une division de l'être lui-même, « qui n'est pas identique à lui, et le moi et l'ami sont les deux faces, ou plutôt les deux pôles de ce partage⁴ ». N'y a-t-il pas figuration d'un tel phénomène de différenciation dans le petit film de Beckett, et ce sous plusieurs aspects ? D'abord par la séparation de la figure de l'endormi en deux parts du même plan, puis par ces gestes amicaux qui se répètent avant de se scinder en deux

¹ *Ibid.*, p. 114.

² *Ibid.*, p. 115.

³ Giorgio Agamben, *L'Amitié*, traduit par Martin Rueff, Payot et Rivages, Paris, 2007, p. 33.

⁴ *Ibid.*

mains disjointes, enfin par cette variation autour du même qui partage le film en deux.

Aussi pouvons-nous proposer un entrelacement de toutes les dernières hypothèses que nous avons proposées à partir de ce que nous permet de penser le *Traum und Nacht* de Beckett. Si, selon ce que nous dit Pasolini, des gestes d'une certaine humanité ont disparu, et si, selon ce que propose Agamben, le cinéma non seulement consigne la perte de ces gestes mais déploie la capacité de les « ramener » par leur mise en mouvement à l'image, alors pourquoi ne pas imaginer que les gestes de cette humanité perdue ne puissent être reconduits par la faculté de l'appareil cinématographique qui a permis d'en créer des doubles ? Beckett répond quoiqu'il en soit aux mots de Schubert – « Reviens nuit sacrée ! Revenez beaux rêves ! » – par la figuration d'un retour du songe et de sa gestuelle amicale, un tant soit peu différenciée.

Si l'on croit toujours Agamben affirmant que cette « partition sans objet » que serait l'amitié, ce « con-sentement original » est ce « qui constitue la politique », alors la *dynamis* toujours active des images pourraient bien remettre *politiquement* en cause le modèle imposé de comportement social que s'évertue à pourfendre Pasolini, parce qu'entraînant une forme de désaffection. Enfin, tout cela se voit bien chez Beckett dans un jeu sensible entre la profondeur de la nuit et la révélation des lueurs, nous replongeant ainsi en plein cœur des questions que pose la survivance.

2. Ces morts qui nous regardent encore

Il y aurait donc une « tâche » à laquelle peut prétendre le cinéma et qui consisterait, selon Giorgio Agamben, à placer l'élément d'un éveil dans ce « rêve d'un geste » qu'il suscite. On pourrait entendre dans la phrase composée par le philosophe, à partir de l'expérience de *Traum und Nacht*, de bien des façons. Par exemple, ce « réveil » désignerait peut-être celui d'une « conscience », voire d'un « désir », d'une « appétence », tel celui du bouleversement d'un ordre établi, et le geste visé serait alors celui du renversement d'une instance sociale. Mais l'ambition que nous nous sommes fixé n'est pas de définir un quelconque *effet* que saurait produire indéniablement une image. Jacques Rancière et *Le Spectateur émancipé*, ou Marie José-Mondzain dans *L'Image peut-elle tuer ?* ont très bien su, chacun de leur manière, débattre avec les idées d'« efficacité » ou de « pouvoir » que les images posséderaient ou non. Nous choisirons ici de dialoguer avec les

notions de « possible » et de « potentialité » que nous pouvons déceler chez elles, et nous nous attarderons en premier lieu sur le caractère formel que sait décrire la formule d'Agamben. En reprenant le terme de *dynamis*, nous pourrions réfléchir à partir de la *puissance* des images, c'est-à-dire en interrogeant leur hypothétique capacité plutôt que leur prétendue performativité. Ces images – qui sont simplement des images, et sans doute est-ce déjà beaucoup – auraient, en puissance, la faculté de ne pas nous faire sombrer complètement dans l'inquiétude d'une complète extinction. Cet « élément du réveil » que décrit Agamben, dont l'intégration serait la tâche du cinéaste, pourrait être celui du geste même que l'on croit avoir perdu, et dont il faut s'évertuer à conserver le mouvement. Et d'une certaine manière à entretenir sa *survivance*.

Il est intéressant de noter que Pier Paolo Pasolini prononce lui-même le terme dans une émission destinée à la télévision française, datée du 10 juillet 1974, à propos du dernier film alors réalisé : *Les Mille et une nuits*. Avec la même douceur que celle qui s'exprimait dans le film de Jean-André Fieschi *Pasolini l'enragé* (1966) pour la série des *Cinéastes de notre temps*, liée à la touchante hésitation de ceux qui ne s'expriment pas dans leur langue maternelle, le réalisateur revient sur les intentions qui caractérisent sa réalisation. « C'est un voyage dans le temps mais en arrière », dit-il en préambule avant de redéployer les enjeux de sa critique des temps contemporains : « Les outils n'existent plus... On dit en italien que tout le monde s'est "mapisé" ; il n'y a plus d'endroits qui ne sont pas dans la "Map". Mais on peut trouver des survivances. C'est la recherche de ces survivances que j'ai effectuée dans ce film¹ ».

Cette idée de l'entièreté de territoires qui seraient définitivement entrés dans une carte globalisée ressemble fort à celles jalonnant nombre de discours qui se sont depuis opposés à la logique de la « mondialisation », tout comme aux propos de Baudrillard réfléchissant à l'omniprésence des simulacres. C'est comme si nous ne pouvions plus diagnostiquer de lieux en retrait de ces « féroces projecteurs » qui couvriraient désormais une surface absolue. Malgré tout, Pasolini affirme qu'il reste des « survivances » et que

¹ Propos de Pier Paolo Pasolini, retranscrits à partir de *Pier Paolo Pasolini à propos des Mille et une nuits* réalisé par Pierre Mignot pour l'émission *Pour le Cinéma* du 10 juillet 1974 produite par l'Office national de radiodiffusion télévision française, consultable sur le site de l'INA : <<http://www.ina.fr/video/IO4155776>>.

son film leur est dévoué. Son emploi du mot d'« outils » ouvre par ailleurs un imaginaire assez ample dans les horizons de réflexion que nous nous sommes fixé. Ceux-ci auraient également disparu, mais que sauraient-ils désigner ? Le fait que les moyens de produire des images et des pensées qui différeraient d'un idéal dominant seraient définitivement annihilés ? Que la manière de travailler le monde (sa terre comme son organisation sociale) au sein des territoires (des borgates jusqu'aux pays extra-occidentaux) qui tentent de s'échapper des strictes logiques marchandes pourraient être en cours d'extinction ?

Quoi qu'il en soit, le mot invite l'idée de *gestes*, tels ceux qui façonnent la matière pour en extraire quelque chose à fabriquer, à concevoir. Ils appartiennent à tous ces peuples tant aimés par Pasolini, qui dans ses images ne sont pas seulement ceux du travail mais aussi ceux du quotidien, des fêtes, de la culture réelle de communautés résistant à tout unilatéral abandon à la logique des temps contemporains, habitant en particulier les œuvres explorant les récits mythiques. Dans son entretien télévisé à propos des *Mille et une nuits*, il l'affirme : « Sous la surface onirique du film, il y a un autre film qui est réaliste et aussi documentaire », précisant que « les paysages sont les vrais paysages du Yémen, de l'Iran, etc. Le peuple, c'est le peuple que j'ai vu là ».

En effet, depuis ses *Répérages en Palestine pour l'Évangile selon saint Matthieu* (1965), son appétence pour l'ailleurs géographique imprègne la réalité de ses images comme l'imaginaire des récits qu'ils adaptent, d'*Oedipe Roi* (1967) à *Médée* (1969), ou du *Carnet de notes pour une Orestie Africaine* (1969) au *Décameron* (1971). Tous ces lieux visités l'amènent réellement sur de multiples continents, de l'Afrique au Moyen-Orient, comme dans de nombreux espaces fictionnels, de la Grèce Antique à l'Empire Perse s'étendant jusqu'en Inde, bercé par les histoires de Shéhérazade, et c'est alors une infinie richesse de corps, de visages et de gestes qui pénètrent ses films. Car il existe maints instants de ses œuvres qui révèlent très frontalement cette part « documentaire », et la réalité des paysages et du peuple qui se présentent alors face à l'appareil. Évidemment, l'on parvient aisément à trouver un exemple dans ces *Mille et une nuits*.

L'œuvre interprétant ces récits nocturnes pour un Sultan assassin pousse à un certain paroxysme cette continuelle quête géographique pasolinienne, tant il ira recueillir ses images dans de nombreux « berceaux du

monde », pour former son « Orient fantasmé¹ », animé par la beauté féconde de l'« impureté », selon le terme qu'emploiera Alain Bergala pour décrire son œuvre filmique, travaillée par les formes magmatiques et disparates. Pour celui-ci, « le cinéma de Pasolini est deux fois impur », et d'abord pour le fait « de ne pas être un cinéma issu du cinéma, mais de chercher ses modèles, ses sujets et ses matériaux un peu partout : dans la peinture primitive, dans les mythes, dans la littérature, dans les dialectes, dans les musiques populaires et classiques, dans les sciences du langage² ». L'amplitude esthétique qui construit les images en mouvement du cinéaste italien ressemble à la densité des éléments et à la force d'entrelacement de l'*Atlas Mnemosyne* warburgien, comme à celles du *Principe-Espérance* d'Ernst Bloch, ou encore du *Livre des passages* de Walter Benjamin. Elle témoigne d'un « goût du mélange (la voix d'un acteur et le corps d'un autre) », du magma stylistique, du postiche et du pastiche³ ». Cette appétence s'accorde encore une fois avec la définition du *contemporain* de Giorgio Agamben, basée sur les notions de « déphasage » et « d'anachronisme », qui rendent à l'image sa « malice » en mettant en œuvre par le montage de multiples temporalités.

Malicieuse en effet est la pratique bariolée du cinéma selon Pasolini, qui tournera, par exemple, *Œdipe Roi* dans les terres marocaines, en choisissant des costumes dans les folklores africains, et en ajoutant de la musique roumaine traditionnelle à certaines des séquences. Malicieuse est plus généralement l'image lorsqu'elle s'emploie à démonter et à remonter le temps et l'Histoire : « L'image serait donc la malice dans l'histoire : la *visuelle malice du temps* dans l'histoire. Elle apparaît, elle rend visible. En même temps elle désagrège, elle disperse aux quatre vents. En même temps elle reconstruit, elle se cristallise en œuvres et en effets de connaissance. Drôle de rythme en effet : c'est un régime toujours dédoublé⁴ ». Tel serait bien le propre du cinéma pasolinien.

La seconde raison qui justifie la qualification « d'impureté » réside dans le fait « de ne pas être un cinéma de l'inscription vraie, ni même de la

¹ Propos de Pier Paolo Pasolini, rapportés par Albin-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini, Qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Lyon, 1987, p. 214.

² Alain Bergala, « Pasolini, pour un cinéma deux fois impur », dans *Pasolini, Cinéaste*, Editions de l'étoile – *Cahiers du Cinéma*, Paris, 1984, p. 9.

³ *Ibid.*

⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 119-120.

révélation bazinienne, mais un cinéma de la consécration¹ ». Ainsi, selon Alain Bergala, « pour Pasolini, le choix de ce que l'on peut isoler dans un monde (un paysage, un visage, une voix) pour le placer devant une caméra, est l'essentiel du cinéma qu'il répugne à utiliser comme moyen de scarification (comme le cinéma moderne) ou de liaison (comme le cinéma classique et ses lois de changement d'échelle)² ».

Si l'auteur reprend la formule de l'impureté à André Bazin, qui l'employait pour défendre une certaine vision de l'adaptation³, la proposition permet de voir chez Pasolini la possibilité d'une sacralisation plutôt que d'un dévoilement du réel par un réalisme ontologique propre aux médiums photographiques. Pour l'illustre membre fondateur des *Cahiers du Cinéma*, en effet, « les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la révélation du réel⁴ ». Ainsi, « ce reflet dans le trottoir mouillé, ce geste d'un enfant, il ne dépendait pas de moi de les distinguer dans le tissu du monde extérieur ; seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour⁵ ». La neutralité machinique nous rend la capacité d'appréhender ce réel qui se déploie sous nos yeux cependant aveuglés par nos conditions intellectuelles de vision de ce réel.

Pasolini verrait dans le réel une forme de « sacralité » en cours d'extinction, sous la menace des normes de la société industrielle. La défense de cette notion de sacré provient, l'avoue-t-il, sans doute d'une « idéalisation⁶ ». Malgré tout, elle amène le cinéaste à favoriser certaines tendances esthétiques. Il en va ainsi d'une certaine « fascination physique éprouvée pour la terre », selon les mots de Jean Duflot. Le cinéaste acquiesce : « Bien entendu, dans la mesure où ce sens de la terre correspond à un enracinement terrien dû à mes origines sociales, à mon extraction paysanne, j'approuve entièrement cette attirance qui se manifeste⁷ ». Cette attraction

¹ Alain Bergala, « Pasolini, pour un cinéma deux fois impur », *op. cit.*, p. 9.

² *Ibid.*

³ André Bazin, « Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éditions du Cerf, Paris, 1985, p. 81-106.

⁴ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*

⁶ Pier Paolo Pasolini, *Entretiens avec Jean Duflot*, *op. cit.*, p. 106.

⁷ *Ibid.*

vers la matière commune aux hommes – et peut-être en particulier à ceux qui la travaillent – devient un espace qui trouble imaginativement la logique des temps contemporains, et se détache d'un ancrage exclusif au sein d'une réalité à révéler.

« Peut-être faudrait-il que j'avoue que je ne réussis pas à supporter la réalité vraie, en quelque sorte », confie Pasolini, « tout simplement, je suis allergique à la civilisation technologique, à notre monde trop rationnel. Et donc que me reste-t-il, sinon à exprimer le reflet du passé ?¹ » Ainsi, le cinéaste italien propose des représentations qui permettent d'échapper à ce rationalisme uniformisé par l'invitation d'une temporalité alternative ; il confère une autonomie esthétique à des éléments qu'il singularise par ses plans, « paysage », « visage » ou « voix ». Selon Alain Bergala, le procédé n'est ni celui d'une « liaison », qui vise à construire une continuité narrative, ni une « scarification », qui vise à se défaire de cette même continuité pour en affirmer l'artificialité. Il est un montage des morceaux d'un monde effondré que l'on approche pour les extraire d'une désacralisation généralisée. Il faut voir à ce propos la façon dont Médée, jouée par Maria Callas, s'emporte face aux comportements nonchalants des argonautes qui ne prennent pas le temps de célébrer la terre dans l'œuvre du même nom.

La tâche de sauver des zones promptes à produire quelques résistances culturelles – ou, en d'autres termes, à permettre aux lucioles de perpétuer leurs fragiles lumières – nourrit en particulier son attraction pour Sanaa. Dans *Les Murs de Sanaa*, daté de 1971, consacré à la capitale du Yémen, et réalisé lors du tournage du *Décameron*, cette tâche est littéralement « manifeste ». Le documentaire, qu'il dédie d'abord à l'image qui ouvre son film – le geste d'un homme faisant fuir les oiseaux de son champ par une technique archaïque –, prend la forme d'un appel à l'Unesco. Dans cette nation qui vient de connaître un bouleversement politique se fait, selon les termes du cinéaste, sentir « un violent désir de modernité et de progrès dans le sens que nous, occidentaux, nous donnons à ces termes. Mais, ajoute-t-il, c'est un désir qui a été importé, il n'est pas né dans ce pays [...] celui-ci l'a accepté, de bon gré, mais sans défense, comme toujours, contre tout ce qui vient d'en haut ». Pasolini met d'emblée en doute les vertus de la modernisation, liée à la « civilisation industrielle » qui invite sur ces terres

¹ *Ibid.*

ancestrales à la fois les biens de consommation, la corruption et la spéculation immobilière. Dès lors, la vieille ville de Sanaa, restée la même depuis des siècles, « quasi excessive et exaltante », « rustique et populaire », « pauvre et sale » selon les adjectifs de Pasolini, risque à présent de s'effacer. Et ce sont ses murs qui commencent par être rongés.

« Nous nous adressons à l'Unesco au nom des hommes simples que la pauvreté a gardé purs, au nom de la grâce des siècles obscurs, au nom de la scandaleuse force révolutionnaire du passé » : le court documentaire de Pier Paolo Pasolini a bien un objectif concret ; son adresse vise une institution externe dont le but vise, dans ses fondements, à protéger le patrimoine de l'humanité, et qui inscrira le site sur sa liste en 1986. Mais au-delà d'un strict message lancé et cherchant un effet concret, le cri est porté en faveur de l'existence des êtres qui dérogent aux normes de la civilisation industrielle. Un idéal de virginité subsisterait dans l'ombre de ce temps contemporain – qui prolongerait la « grâce des siècles obscurs » – et, dans une formule que ne renierait pas Ernst Bloch – « la force révolutionnaire du passé » –, Pasolini revendique la possibilité des mouvements dynamiques issus d'Autrefois de bouleverser les structures présentes. Ernst Bloch ne tentait-il pas de recueillir « un peu de l'ancienne opposition romantique au capitalisme », conscience de ce qui manque dans le monde et nostalgique « d'une vie obscurément autre » ?

Sans doute Pier Paolo Pasolini a-t-il trouvé dans Sanaa la possibilité d'une telle « opposition romantique » : c'est sans doute pourquoi nous retrouvons la ville en tant que paysage des *Mille et une Nuits*. C'est un épisode bien précis de l'œuvre, dont la *malice* s'illustre par le croisement des narrations, et qui nous intéresse tout particulièrement. Tadjji, alors qu'il chassait un gibier, rencontre Aziz (joué par Ninetto Davoli – le grand amour déçu de la vie de Pasolini –), dont la beauté semble « fanée » par la tristesse. Le premier demande au second la raison de ses larmes : la passion ressentie pour la mystérieuse princesse Dunya, qui causera le dépérissement de sa cousine à qui il était promis. À l'écoute de son récit, Tadjji affirme être immédiatement épris de celle qui a éveillé la propre démesure affective d'Aziz, et le sollicite pour le conduire immédiatement en ses terres. L'arrivée des deux protagonistes sera signifiée par un panoramique révélant la singulière architecture des maisons, faites de murs d'un brun presque rougeâtre et de fenêtres cerclées de blanc de Sanaa.



Fig. 26a, 26b, 26c. Pier Paolo Pasolini, *Les Mille et une nuits*, 1974.

La ville continuera d'être le lieu de jeu de la scène qui nous intéresse, composant son arrière-plan (Fig. 26a, 26b, 26c). Puis, au sein de ces espaces, c'est bien le peuple y vivant réellement qui interprétera son propre rite, défilant dans les rues, vêtu d'amples tissus, accompagné par le rythme des diverses percussions et le son des Zurna, ces flûtes au timbre très aigu répandues dans les pays arabes (Fig. 26b). Cet ensemble de gestes, de corps, de visages, inscrits dans les lieux dans lesquels ces mouvements adviennent en réalité compose bien la part de « document » surgissant dans le film, comme l'évoquait Pier Paolo Pasolini lui-même dans son entretien télévisuel. Et cela est d'autant plus affirmé que les deux individus qui personnifient la fiction observent ce quotidien anthropologique sans qu'ils ne pénètrent dans aucun des plans qui en témoignent (Fig. 26c), ne leur faisant que *face* par

l'usage du montage, qui choisit de ne pas former d'unité spatiale. Comme s'ils regardaient eux-aussi ces images en tant que telles.

On se souviendra des thèses qu'André Bazin développait dans son célèbre article *Montage interdit*, et dans lesquelles il théorisait la nécessité de retrouver des éléments de chaque plan dans un ensemble commun pour que l'on puisse conférer l'idée de réalité et la crédibilité de son discours à une séquence donnée, car :

Il faut seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en une simple représentation imaginaire [...] C'est-à-dire qu'il suffit pour que le récit retrouve la réalité qu'un seul de ses plans convenablement choisis rassemble les éléments dispersés auparavant par le montage¹.

Certes, nous pouvons vite nous prendre au jeu du récit dans la séquence en question de Pasolini, l'histoire qui est contée renvoyant de toute évidence au domaine de l'onirique, et sans doute n'avons-nous pas besoin à première vue d'une quelconque unité spatiale pour se laisser porter à rêver la ville de Sanaa comme le lieu de vie de la Princesse Dunya. Cependant, nous prendrons malgré tout acte d'un effet de « rupture » possible si nous tenons compte de ce montage que nous avons relevé ; manifestement, la temporalité du tournage a sans doute été différée, et nous assistons à un raccord cinématographique qui peut s'affirmer comme tel. Mais ce serait en somme une inversion symétrique de la proposition bazinienne qui serait à l'œuvre : cette « rupture de l'unité spatiale de l'événement » transforme l'« imaginaire » en une « simple représentation de la réalité ».

Évidemment, loin de constituer un quelconque problème de mise en scène comme pourrait le faire penser le verbe d'André Bazin, cela se révèle l'occasion d'un formidable surgissement théorique. Il y a bien la visibilité d'un regard, affirmée et revendiquée par le discours pasolinien à de nombreux égards, envers ces gestes d'un peuple qui s'extraient des dangers d'annihilation de toutes résistances culturelles. Face à la crainte d'une perte, la puissance du cinéma est de consigner et de reconduire ces « survivances » ; à la manière de l'atmosphère crépusculaire dont témoigne *Les Mille et une Nuits*, dans laquelle s'agitent encore des mouvements bien vivants, il resterait sans doute de multiples lieux à saisir, même lorsque l'extinction de toute flamme de contradiction semble poindre. Mais par souci d'honnêteté, il

¹ André Bazin, « Montage interdit », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 59-60.

faudrait ajouter immédiatement à quel point les mots de Pier Paolo Pasolini se sont durcis aux lendemains de l'entretien télévisé que nous avons cité : le 15 Juin 1975, il abjurera littéralement sa *Trilogie de la vie*, dont *Les Mille et une Nuits* font partie, dans une prose peut-être parmi les plus imprégnées de ténèbres d'entre toutes celles qu'il a pu rédiger :

Les jeunes et les adolescents du sous-prolétariat romain – qui sont d'ailleurs ceux que j'ai projetés dans la vieille et résistante Naples, et ensuite dans les pays du tiers-monde –, s'ils sont *maintenant* des déchets humains, cela signifie que même *alors* ils l'étaient potentiellement [...] L'écroulement du présent implique celui du passé [...] Je suis en train d'oublier comment étaient les choses *auparavant*. Les visages aimés d'hier commencent à pâlir dans ma mémoire¹.

Il faut tout d'abord noter qu'il y aurait, selon le cinéaste, une continuité à tracer entre les corps filmés dans *Accattone*, et ceux qui habitent les lieux des *Mille et une Nuits*. La proximité des textes que l'on a pu étudier devient ici évidente. Ainsi, le « Génocide culturel » paraît toucher l'entièreté des recoins du monde. Il n'y aurait dès lors plus aucun potentiel de résistance qui résiderait au sein des espaces napolitains comme dans les lieux du monde qui échapperaient à un développement définitif des logiques des sociétés modernes (et il faut entendre dans le discours pasolinien ce « tiers-monde » qui ne s'était pas résigné à l'instauration des règles du capitalisme). Cependant, le cinéaste, et sa plume acerbe, vont encore plus loin en annihilant radicalement toute force du passé : si le présent est aujourd'hui à ce point réduit à néant, c'est que quelque chose de celui-ci germait déjà en des temps plus anciens.

Évidemment, la tonalité grave choisie pour ces mots est peut-être liée à un désir d'employer la stratégie des « pensées fatales », visant à affirmer un argument jusqu'au-boutiste en espérant que son constat n'advienne pas. C'est cependant là que l'on pourra entrer le plus directement en critique avec la thèse énoncée. Non pas que l'on s'opposerait à l'idée que, dans ce passé, pouvaient déjà s'agiter les affres du présent que Pasolini déplore. On affirmera plutôt que l'on ne saurait abandonner aussi aisément les *survivances* et leur capacité à toujours produire des mouvements au sein de ces temps. Il y aurait, dans cet unilatéral « écroulement », un phénomène tragique de disparition de ces « visages » qui furent tant « aimés ». Mais ne serait-ce pas là oublier la

¹ Pier Paolo Pasolini, « Abjuration de la *Trilogie de la vie* », dans *Lettres luthériennes*, *op. cit.*, p. 84-87.

faculté même de l'appareil cinématographique que nous avons tenté de mettre en évidence par l'intermédiaire des théories de Jean-Louis Comolli ou de Christian Metz ? N'est-il pas envisageable que les images puissent toujours nous regarder ? Que ces visages puissent malgré tout encore nous *faire face*, et précisément au sein même du cinéma de Pasolini ? De cette manière, si la séquence des *Mille et une Nuits* que nous évoquions semble si pleine d'enjeux, c'est parce qu'elle résonne directement avec une autre, tirée des *Oiseaux, petits et gros (Uccellacci e uccellini, 1966)* qui renvoie à tous ces questionnements.

Cette balade du duo composé de Totò et Ninetto – « un Stradivarius et un petit fifre » entonnant ensemble un si « beau petit concerto¹ » – démarre dans les mêmes faubourgs qu'*Accattonne, Mamma Roma* ou *la Ricotta*, dont les noms de rue insistent avec humour sur la poésie prolétarienne de ces espaces (quand l'une est attribuée à Antonio *Mangiapasta/Avale-nouilles* et à sa qualité d'éboueur, l'autre porte le sobriquet de Lillo *Strappalenzola/Arrache-draps*, « enfui de chez lui à 12 ans »). La déambulation des personnages, animée par de multiples rencontres d'individus comme de foisonnantes situations souvent drolatiques, les mènera vers les premières terres oniriques, fabuleuses ou mythiques, que le cinéaste fréquentera assidûment par la suite.

Certaines, cependant, sont bien habitées par un profond chagrin. Et pour cause, l'intention défendue par Pasolini à propos du film n'est pas des plus réjouissantes puisqu'il s'agit de travailler subjectivement à cette crise du « Marxisme de la résistance ». Cette douleur idéologique sera professée par le curieux et bavard corbeau accompagnant les personnages en sautillant à leur côté, et qui, à de nombreux égards, semble se faire le porte-parole de Pasolini lui-même. Ainsi le volatile, d'un croassement étrangement distinguable compte-tenu de sa condition animale, prononcera-t-il ces mots en conclusion de l'œuvre, avant de se faire dévorer par ses acolytes : « Dieu, Famille, Patrie, combien j'ai pu les contester... Aujourd'hui ce n'est plus la peine. Ou peut-être suis-je hors du coup. Mon heure est passée. Mes Paroles tombent dans le vide ».

Cependant, l'éloquente volaille noire nuancera immédiatement ses déclarations, à la manière de celui qui a imaginé sa fictionnelle destinée, car le

¹ Pier Paolo Pasolini, « Uccellacci e Uccellini », *op. cit.*, p. 39.

marxiste qu'il affirme être à ce moment-là « n'est point du tout disposé à croire que le marxisme est révolu (le bon corbeau dit “Je ne pleure pas sur la fin de mes idées car quelqu'un viendra certainement relever mon drapeau et le porter en avant ! C'est sur moi-même que je pleure...”)¹ ». Ce moment de vacillement des espérances que peuvent cristalliser le nom de l'auteur du *Manifeste du parti communiste* est historiquement ancré dans le contexte politique culturel italien, rattaché par les dires du cinéaste à l'événement de la « mort de Togliatti ». Un carton viendra justement rappeler au spectateur avec une douce ironie de quelles plumes s'habille l'oiseau babillard (« Si vous aviez des doutes ou si vous étiez distraits, rappelons que le Corbeau est un intellectuel de gauche d'avant la mort de Togliatti », nous invite à lire celui-ci, en entame de la seconde partie ; le soulignement fait bien partie de l'intertitre). Mais ce fait funèbre est également mis en scène au sein de l'œuvre de façon tout à fait littérale.

En effet, alors qu'il ne parviennent pas à attraper un bus sur le départ dans un coin de l'Italie où se dressent de nombreux chantiers, à très exactement 13257 km de Cuba (tel que nous le fait comprendre un panneau fort visiblement inséré dans le plan), une scène est consacrée à l'enterrement de celui qui fut secrétaire général du Parti communiste italien, et ce d'une façon bien originale, nous rappelant celle de la rencontre des protagonistes des *Mille et une nuits*, avec le défilé musical dans la ville de Sanaa. Avant d'entrer dans l'espace filmique de ces funérailles, Totò et Nino errent lentement sur la route alentours, dans l'attente du prochain passage du véhicule. L'occasion est alors donnée d'ironiser sur la situation saugrenue qu'ils viennent de vivre dans une étrange villa bourgeoise, fantasmant la fusillade de tous ses habitants dès la prochaine grève ouvrière.

L'air composé par Ennio Morricone et intitulé *Scarpe Rotte* (« Chaussures cassées ») accompagne leurs pas, et imprègne déjà la séquence d'une atmosphère de deuil. D'une part parce la composition musicale, dont la mélodie mineure est chantée par un chœur à la tessiture grave, semble portée par la couleur solennelle des chants de lutte, et d'autre part, parce que si le spectateur n'a pas trop été « distrait », il se rappellera d'une scène de procession apparaissant plus tôt dans le film, lors d'une représentation théâtrale ravivant des motifs antiques, bercée par le même morceau. Alors

¹ *Ibid.*

que le visage de Totò est déformé par une moue caricaturant le bruit des mitraillettes, des images d'une foule brandissant des drapeaux et scrutant allégrement l'objectif – manifestement filmées dans un autre lieu et à un autre moment – viennent brutalement faire irruption. L'accompagnement musical se transpose en une mélodie, sans doute jouée par un cor, que l'on ne discerne que lointainement, et qui finira par s'effacer complètement, comme une hantise du son environnant – bruits de ville, de circulation ou de pas – lié aux plans qui nous sont montrés.



Fig. 27a, 27b, 27c. Pier Paolo Pasolini, *Des oiseaux petits et gros*, 1966.

Les deux protagonistes se retrouvent subitement déplacés dans une autre zone urbaine, une sorte de terrain vague au sein duquel sont dispersés quelques débris, et des barres d'immeubles en arrière-plan (Fig. 27a). Le

montage met en place un rapprochement encore une fois frontal de deux séquences dont la distinction est aisément repérable tant elle paraît affirmée. L'une montre les mines tristes et inquiètes de nos deux comparses *face* aux images des manifestations endeuillées qui composent l'autre, dont la part de document est amplifiée par ces multiples regards que nous sommes amenés à croiser, et qu'ils semblent observer tout comme nous pouvons le faire. « *Andiamo Nino* », prononcera ensuite Totò, donnant cette impression joliment étrange de pénétrer au cœur de la scène en train d'être vue, comme si la fiction fabuleuse plongeait pour s'effacer un instant dans la force de réalité des mouvements filmiques des corps et des visages de cette communauté réunie avec chagrin pour les derniers honneurs rendus à Palmiro Togliatti, dont la figure apparaît directement (Fig. 27b).

Le nom de ce leader politique italien est fondamentalement attaché à l'œuvre, marquant rien de moins qu'un seuil franchi dans une Histoire idéologique, selon les dires du cinéaste, et il ne l'est pas innocemment. Nous pouvons en effet imaginer que celui qui fut le compagnon de route d'Antonio Gramsci, dont nous savons l'éminente influence poétique comme politique exercée sur Pasolini, qui rédigea un recueil sur ses *cendres*¹, et qui à son crépuscule portait une critique aiguisée sur les orientations des sociétés communistes², prônant une voie européenne de leur organisation, a pu être considéré comme la possibilité d'une alternative face au désespérant saccage des utopies sociales par des gouvernements autoritaires. Aussi sa disparition résonne-t-elle comme le deuil de celle-ci, et les images auxquelles nous faisons face paraissent en être littéralement imprégnées. Sur le portrait de l'homme, le reflet de tout un peuple se déplaçant pour ses funérailles. Il y a bien sûr des « officiels », dont l'uniforme signifie leur statut, et que l'on aperçoit dans certains plans. Mais, et surtout, ce sont les multiples êtres, à la

¹ *Les Cendres de Gramsci (Le Ceneri di Gramsci)* est un recueil de poèmes de Pasolini publié pour la première fois en 1957.

² « Tout en ayant jugé comme erronés et dangereuses les positions chinoises, nous avons toujours eu et nous maintenons de sérieuses réserves sur l'utilité d'une conférence internationale consacrée seulement ou de façon essentielle à la dénonciation et à la lutte contre ces positions, parce que nous craignons et nous continuons à craindre que, de cette façon, les partis communistes des pays capitalistes ne soient orientés dans une direction contraire à celle qu'il faut suivre, c'est-à-dire à se renfermer dans des débats internes, purement idéologique, loin de la réalité » écrivait-il dans ce qui s'avéra être son *Testament*, rédigé lors d'un voyage à Moscou effectué pour rencontrer Khrouchtchev. Ce qu'il n'aura pas le temps de faire puisqu'il décédera avant d'une congestion cérébrale. Voir, Françoise Giroud, « Rome-Moscou. La vérité sur la mort de Togliatti », article paru dans *l'Express*, n°697.

fois pleins de singularité et profondément communs, qui apparaissent à travers cette séquence : toute une foule composée de gens que l'on ne peut nommer, dont les poings se lèvent autant que les larmes coulent sur leurs visages (Fig. 27c). Tantôt leurs regards s'affaissent, accablés par la tristesse, tantôt ils traversent l'appareil cinématographique pour directement, et fort intensément, rencontrer les nôtres. Chacune de ces présences construit l'ensemble de ce *requiem* que met en mouvement le cinéma, accentué par l'interprétation sépulcrale des cordes accompagnant la fin de la scène.

Nous pourrions y voir la même puissance dialectique des *Peuples en larmes* et des *Peuples en armes* que Georges Didi-Huberman a su révéler à partir du *Cuirassée Potemkine* :

Les peuples sont en larmes quand leur manifestation – leur "déclaration d'impouvoir" qui est, aussi une déclaration de leurs refus ou de leurs désirs – devient criante. C'est alors une *déclamation d'impouvoir* qui se donne aux regards de tous, nous rappelant sa puissance de réclamation inhérente aux grandes plaintes, aux grandes protestations collectives [...] Ils font alors bien plus que *se plaindre*, littéralement ils s'engagent dans un mouvement pour *porter plainte*¹.

Il conclut en posant la question suivante, qui ne saurait que trop convenir à notre propos : « Que se passe-t-il donc lorsque, depuis le cœur de notre présent, se manifestent ainsi les très anciennes puissances de la plainte ?² ». Ainsi, ces poings qui se dressent dans la douleur lors de l'enterrement d'une figure des espérances politiques ne portent-ils pas la mémoire gestuelle de nombre de luttes qui les précèdent ? Que se produit-il dès lors, lorsque ces gestes sont restitués dans les temps contemporains, lorsqu'ils leur *font face* ?

Ces mains serrées, levées maintes fois dans la séquence de Togliatti, ressemblent à celle de la scène de *Salò* défiant les terribles oppresseurs. Elle s'y révélait, bien que l'instant fût bref, littéralement *désarmante*. Certes, le jeune soldat, dans l'éphémérité de son geste, n'avait pas le *pouvoir* de renverser le régime des fascistes autorisant sa résistance. De la même manière, aucun des êtres en larmes, lors des funérailles du communiste italien, ne pouvait réanimer le corps du mort ou métamorphoser l'organisation sociale des sociétés sous le joug du parti, selon des critères

¹ Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, Peuples en armes, L'œil de l'histoire* – 6, éditions de Minuit, Paris, 2016, p. 423.

² *Ibid.*

d'égalité réelle qui auraient mieux convenu à leur philosophie politique initiale. Tout cela semble évident, on peut bien affirmer cet « impouvoir ».

Pourtant, le geste de leur *plainte* est toujours *porté*, il paraît à jamais crier un désir de lutte, comme le refus d'un état du monde existant. Le cinéma est à-même de le restituer, de le doubler à l'envi : le mouvement d'affaissement des fusils appartenant aux tyrans est répétable, reproductible. Ce poing levé, comme tant d'autres gestes, est un geste de *survivance* qu'amplifie l'appareil cinématographique : « L'image comme telle, selon Eisenstein, serait de toute façon un *opérateur de survivance* dans la mesure où sa fonction principale peut se résumer à ce qu'il nomme une “momification dynamique”¹ ». Il reste du mouvement transmissible depuis l'« autrefois » jusque dans l'« aujourd'hui » pour tenter de modifier le lendemain, et ce jusque dans la manifestation d'une plainte, aussi déplorée soit-elle. Ainsi des pleureuses qui « commémorent un mort² » dans le *Cuirassée Potemkine* et annoncent le soulèvement d'Odessa, faisant ainsi très concrètement rimer *commémoration* et *révolution*³, et sur le sang d'une défaite (1905), la célébration d'une victoire (1917).

Que peut-il dès lors se passer lorsque le spectateur contemporain croise le regard du *peuple en larmes* des funérailles de Palmiro Togliatti dans l'œuvre de Pasolini ? Peut-être sera-t-il saisi par la remémoration dynamique de ces gestes, et tentera-t-il d'imaginer la raison de ces déplorations. Peut-être saura-t-il voir une résonance de cette tristesse au sein du monde qu'il habite, et ainsi redéployer la rage de ces poings levés. Peut-être, enfin, voudrait-il lui-même *faire face aux temps contemporains*, et ainsi entendre les dires du corbeau pasolinien, pleurant sur le cours du monde, et porter bien haut son drapeau. Rien de tout ceci n'est certain, mais l'on affirmera que le potentiel de survivance de ces images est affirmable, et que, de cette manière, on ne pourrait assister à l'achèvement radical de toute pensée, car tout cela *nous regarde encore*. Dès lors, nous ne ferions qu'entendre les mots conclusifs de l'œuvre de Pasolini, *Uccellacci e Uccellini*, chantés suivant la composition d'Ennio Morricone, et traitant d'elle-même comme sujet : « Elle finit ainsi,

¹ *Ibid.*, p. 383.

² *Ibid.*, p. 385.

³ *Ibid.*

Elle commence ainsi, Elle s'achève ainsi, Elle continue ainsi », ce qui est à mettre en lien avec la pensée blochienne.

3. Transpositions

« Nous nous mêlons nous-mêmes au passé de façon vivante. Et, de la sorte, les autres aussi revivent, métamorphosés ; les morts ressuscitent ; avec nous leur geste va derechef s'accomplir¹ » : ainsi Ernst Bloch entamait-il son ouvrage visant à restituer l'importance des actions de Thomas Münzer, prédicateur impliqué dans le soulèvement des paysans, ouvriers et hommes du peuple de 1525, entre les rives du lac de Constance et l'Alsace, contre les autorités féodales et cléricales qui constituaient le mécanisme de leur oppression. Évidemment, il ne faudrait pas strictement y lire la croyance messianique d'un parfait retour du défunt, et la prose du philosophe allemand ne saurait littéralement faire revivre le théologien enragé, torturé et décapité à la suite d'une bataille perdue dans le sang. Reste le désir ardent de faire réapparaître la combativité d'une pensée pour déranger le cours des temps présents. Si le passé est une matière qui vit au sein de laquelle nous pourrions tirer quelques enseignements, il y a bien, encore une fois, des gestes qui sont à poursuivre, et qui émanent de lui.

Il en va ainsi du travail d'Ernst Bloch, cherchant dans les aventures révolutionnaires de Münzer une façon de questionner frontalement son époque, rédigeant ses mots en 1921, aux lendemains de la révolte spartakiste s'achevant par une répression et les terribles assassinats de ses éminentes figures, Karl Liebknecht et Rosa Luxembourg. Dès lors, l'invitation à faire ressurgir celle, incandescente, du fameux théologien, dont même la mort lointaine ne saurait taire le vivace engagement, ne pouvait qu'entraîner à ne pas abandonner les idéaux de ceux tout juste éliminés. Comme pris par l'exigence d'une époque et de ses événements à la tonalité tragique, le philosophe se devait d'entrelacer les temporalités, faisant ainsi résonner les espérances meurtries d'émancipation à travers elles.

Cette interprétation singulière de l'Histoire, issue de la sensibilité du contemporain aux échos et aux relations à entretenir et à rendre visibles par-delà la stricte logique du présent, semble bien être celle qui a pu animer les

¹ Ernst Bloch, *Thomas Münzer, Théologien de la révolution*, Les Prairies ordinaires, Paris, 2012, p. 25.

intentions de Pier Paolo Pasolini, lorsqu'il envisagea par exemple de réaliser son *Saint-Paul*. Le projet, resté à l'état d'ébauche scénaristique, et datant de mai et juin 1968, témoigne très littéralement de telles appétences. En effet, le personnage millénaire devait être transposé dans un contexte actuel, afin de tenter de rendre « cinématographiquement, de façon la plus directe et violente, l'impression, la conviction de son humanité¹ ». La collision des temporalités nécessitait d'être brute, délibérément rendue visible par la forme filmique, car « c'est à notre société qu'il s'adresse, que c'est sur notre société qu'il pleure, que c'est notre société qu'il aime, menace et pardonne, agresse et embrasse tendrement² ».

Si la figure de Saint-Paul l'intéresse tellement, c'est qu'à la manière de Münzer pour Bloch, elle est chargée d'une radicale véhémence contre tout conformisme, et serait toujours à même de provoquer quelques défiances vis-à-vis du contexte contemporain. Aussi l'œuvre se devait-elle de fonctionner par une multiplicité de « transpositions » et d'« analogies », termes guidant la note d'intention du cinéaste : depuis la transposition du « conformisme de l'époque de Saint-Paul³ » à celui qui s'abat sur Pasolini jusqu'aux transpositions géographiques, de cet ancien centre du monde que fut Rome à l'« actuelle capitale du pouvoir et de l'impérialisme » qu'est New York, ou de la ville d'Antioche qui « par analogie » peut devenir Londres, « capitale d'un empire déchu depuis l'avènement de l'hégémonie américaine », à la manière de la cité fondée au bord du fleuve Oronte, « à la suite du triomphe de l'Empire romain⁴ ». Ces transpositions et analogies de « la réalité sociale et historique », enfin, s'avèrent peut-être les plus imprégnées de ferveur politique.

Car, pour le cinéaste italien, Saint-Paul n'aurait rien de moins que « démoli, de façon révolutionnaire, avec la seule force de son message religieux, un modèle de société fondé sur l'inégalité sociale⁵ ». De ce fait, l'usage d'une telle figure vise bien à la perturbation du propre mode d'organisation sociale qu'affronte la pensée pasolinienne, et l'attaque déployée contre les aristocrates romains devient celle professée contre la bourgeoisie

¹ Pier Paolo Pasolini, *Saint-Paul*, *op. cit.*, p. 17.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 19.

détentrice du capital, comme la défense des « humbles et des soumis de l'époque » devient celle des « classes moyennes », « des ouvriers » et des « sous-prolétaires¹ ».

Il est amusant de constater qu'existe une correspondance entre le travail d'Ernst Bloch et celui de Pier Paolo Pasolini. L'un et l'autre ont choisi la référence à un personnage majeur de l'Histoire de la théologie chrétienne, réputé pour son hétérodoxie, afin d'armer leur discours face à un temps contemporain qu'il convient, par nécessité, d'interpolar. Tous deux se réclament pourtant d'une profonde immanence, d'un athéisme constitutif qui assumerait pleinement l'attention portée aux choses du monde, traitant de leur sujet respectif comme on analyserait un récit mythique. Si nous ajoutons que le prédicateur de l'ouvrage de Bloch fut d'abord proche de Luther avant de le dépasser par sa radicalité et d'être conspué par lui, nous imaginons aisément des *Lettres münzériennes* rédigées des mains du pourfendeur de la société italienne. Mais le nœud de relations le plus fécond entre l'œuvre en devenir de Pasolini, et la pensée du philosophe allemand serait dans l'état d'inachèvement même du projet de *Saint-Paul*, qui se construit fondamentalement à l'échelle de la promesse. Il y a justement d'autres propositions chez le cinéaste qui se conçoivent de cette manière : *Carnet de notes pour une Orestie africaine* nous paraît bien propice pour esquisser une analyse à partir des problématiques d'Ernst Bloch.

Le film entretient de vives résonances avec l'ensemble du travail du cinéaste pour au moins trois raisons. D'abord, pour la forme de l'*Appunti*, qui désigne une œuvre se composant autour de l'idée de *projection*, rêvant et présentant un objet esthétique à venir. *Les Repérages pour l'Évangile selon saint Matthieu* (1964) ou les *Notes pour un film sur l'Inde* (1968) représentent d'autres grands exemples de ces œuvres qui, dans leur état d'inachèvement même, celui inhérent à l'Esquisse, trouvent leur cohérence. Ensuite, avec *Œdipe Roi* (1967) et *Médée* (1969), l'*Orestie africaine* pourrait bien être considérée comme faisant partie d'une « trilogie antique ». Enfin, les terres africaines forment un espace géographique et poétique régulièrement visité en tant que sujet de réflexion récurrent dans sa poésie, ses images ou ses discours, et l'on se souviendra en particulier du scénario du *Père sauvage*, dont la trajectoire d'exil vers le monde de la modernité qu'entamait le

¹ *Ibid.*

personnage pouvait justement évoquer celle d'Oreste. À la manière de Saint-Paul transposé dans les divers lieux de l'« impérialisme » contemporain, la tragédie d'Eschyle se trouve projetée au sein des territoires de Tanzanie ou d'Ouganda.

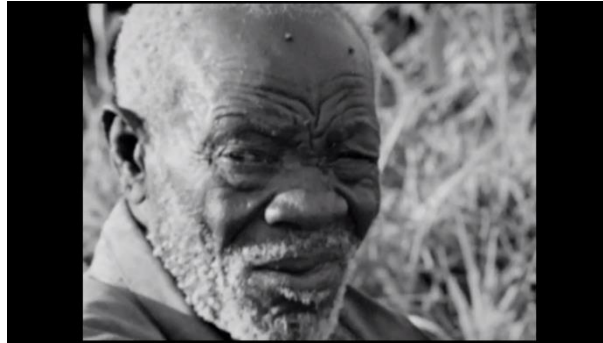


Fig. 28a, 28b, 28c.
Pier Paolo Pasolini, *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, 1970.

Dès l'entame de l'œuvre, la voix de Pasolini, qui accompagne sa silhouette furtive se reflétant fantomatiquement dans une vitrine, expose ses intentions, et rappelle la trame dramaturgique de l'Orestie. Le récit devra ainsi se situer dans une ville d'Afrique moderne, décrite comme typique de l'époque, tiraillée entre les aspirations socialistes d'influences chinoises et les désirs de consommations modelés par ce que l'Amérique peut représenter. Puis le cinéaste en quête d'une œuvre dont le songe est précisément en cours

nous montre une succession de nombreux visages, singularisés par l'échelle du cadre employée et, une fois de plus, notre regard rencontre bien souvent le leur.

Là, un vieil homme, dont la barbe grisonnante atteste sans doute de l'ampleur de son histoire intime (Fig. 28a), après qu'un plan d'ensemble l'ait représenté avec les gestes d'un paysan labourant les champs en arrière-plan. Ici, un Masaï dont le corps et la figure sont habillés de multiples ornements ; la mine est sévère autant que la posture est élégante. Tous deux pourraient bien représenter Agamemnon, nous dit la voix du cinéaste, s'adressant à son spectateur sur le ton de l'hypothèse. Quand la vieillesse de l'un conviendrait à marquer l'épuisement d'un long voyage, la présence de l'autre saurait le rendre « plus fabuleux et plus mystique ». Mais dans chacun des cas le temps est laissé à l'appréhension imaginaire de leur présence dans le film en train d'être fait et qui ne restera qu'à l'état d'ébauche.

Ainsi, ces visages disparates semblent dessiner la richesse d'une communauté d'hommes et de femmes fondée sur une hétérogénéité fondamentale, que respecte le tâtonnement affirmé et patient de ces *Carnets de notes*, travaillant à partir d'un ensemble de potentialités fictionnelles. Dès lors, le film saurait peut-être se faire lui-même la « cité possible » qu'évoque Agamben au sujet du visage. Et dans celle-ci, l'entrelacement des temps et des contextes, œuvrant par ce jeu d'« interpolation » : les inquiétudes de la disparition des espaces « archaïques » – terme au sens si souvent empreint de positivité résistante chez Pasolini – au sein du monde moderne sont travaillées par le déplacement de ces noms et récits mythiques sur ces terres africaines, liées évidemment à leur contexte particulier.

Lorsque sera représentée l'arrivée d'Oreste à Athènes, transposée dans un lieu fictionnel composé à partir des images des villes de Kampala, de Dar es Salam ou de Kigoma, le discours est précisément imprégné de ces réflexions. Celui-ci nous dit en effet que la « cité nouvelle bouleverse Oreste, qui vient d'une Argos barbare, féodale et religieuse », à la manière du personnage de Médée se confrontant à la société corinthienne. Accompagnant cette idée, la séquence s'ouvre sur des plans de bâtiments universitaires qui, selon lui, s'insèrent « dans un modèle néo-capitaliste », signifiant selon sa terminologie qu'ils témoignent du danger de la disparition de ce qui continue de vivre depuis le passé. Mais la démarche du vengeur du père assassiné amène des considérations qui problématisent ce lien aux structures

traditionnelles. La modernité athénienne sera bien celle qui rendra possible la défense d'Athéna face aux Furies, inaugurant ainsi le régime de la loi. En même temps, le regard critique de Pasolini sur la modernité, voyant dans la ville grecque une forme paradigmatique des sociétés occidentales contemporaines, l'invite à remettre en question ce dont ces structures sont faites.

En suivant le procédé « documentaire » qu'il s'est fixé, le cinéaste montre ses esquisses filmiques à des étudiants originaires du continent africain, et leur pose de nombreuses questions afin d'approfondir ses propres réflexions. Ces scènes de dialogue face aux images projetées viennent rythmer régulièrement le montage du film. Au sein de l'une d'elles, l'arrivée d'Oreste à Athènes est littéralement problématisée ; s'identifient-ils à ce parcours d'exil ? Étayant un peu plus la direction de sa pensée, il leur demandera : « Êtes-vous sûr que ce que vous savez du monde occidental est positif et que ce que vous avez laissé de l'est pas ? » Les réponses qui s'ensuivent sont aussi pertinentes que la question est, pour Pasolini, pleine de vivaces interrogations sur l'état des sociétés occidentales et leur potentielle barbarie : « On ne découvre pas un monde meilleur, on découvre un monde nouveau », prononce une voix dans l'Assemblée, tandis qu'une autre, suscitant l'enthousiasme du questionneur, précise la possibilité d'une positivité de l'expérience de la fréquentation de ce lieu qui diffère du leur, sous réserve de ne sombrer dans aucune aliénation, car « s'il est aliéné, sa venue extérieure dans le monde serait négative ». Au contraire, « il faudrait qu'il transpose, mais d'une manière plus humaine, ce qu'il a pris dans le monde occidental, chez lui ». Sans doute, si ce monde savait être humain lui aussi, il pourrait en retour se laisser imprégner par la richesse présente en chacun de ceux qui viennent à lui.

Nous pouvons aisément comprendre que le terme « d'aliénation » peut évoquer l'effacement, la substitution d'une culture par une autre. Il rétorquera justement de façon interrogative à cet étudiant qu'il y aurait peut-être une possibilité d'opposer à ce « mode de connaissance occidental », bien enclin à se laisser diriger par « la société de consommation », un « esprit original » qui subsisterait peut-être par l'héritage de ce que l'on peut acquérir sur le continent africain. Tous les protagonistes de cette séquence réfléchiront ensemble à la scène finale de la transformation des Furies en Euménides souhaitée par le cinéaste. Les propos de l'un des étudiants concluent la

discussion commune dirigée : la métamorphose ne saurait être totale, les deux parties existent et cela sera toujours le cas, et « sans doute naîtront des Euménides sans que les Furies disparaissent ». Les mots deviennent alors emblématiques d'un discours en faveur de la survivance, les créatures mythiques devenant comme les métaphores d'une résistance des sociétés traditionnelles face à la logique des temps contemporains.

Le moment social, historique et politique dans lequel s'inscrit l'œuvre est alors frontalement revendiqué. Il est celui d'un immédiat lendemain des indépendances africaines qui viennent d'avoir lieu au début de la décennie. Son film sera à cet égard « très daté », nous avoue, sur des plans de paysages floraux et de façon surprenante, l'auteur de ces *Carnets*, ajoutant que la conclusion de son objet ne saurait en être autrement puisque se rapportant à « l'idéologie africaine de ces dernières années qui a pris pour symbole Senghor, le président du Sénégal ». Celle-ci revendiquerait « l'idée que l'Afrique nouvelle, celle du futur, ne peut être qu'une synthèse de l'Afrique moderne, indépendante et libre, et de l'Afrique ancienne ». Cette pensée, qui pourrait se révéler déjà dépassée dix années après le début des mouvements indépendantistes selon les dires du cinéaste, est pourtant affirmée comme telle. Sa force résiderait peut-être justement dans son anachronisme, et nous pouvons reconnaître dans ce décalage même, la tâche du contemporain. À la manière des Euménides qui ne feront jamais disparaître pleinement les Furies, le continent africain, dans l'avenir qu'il lui reste à construire, ne devra le faire sans omettre son passé, son Histoire, ses traditions, ses singularités, au risque de se perdre dans les affres du consumérisme contemporain. En même temps, le chemin vers le nouveau – l'indépendance, la liberté – se doit bien évidemment d'être arpenté. Une autre séquence, profondément musicale cette fois, sait porter en elle toutes ces pensées liées au *Principe-Espérance*.

En effet, le cinéaste insère dans son œuvre fondée sur l'inachèvement un moment de création sonore, marqué par l'importance de l'improvisation et l'héritage du jazz, qui accompagnera le film depuis les scènes inaugurales de rencontre des visages jusqu'à celles consacrées à la trajectoire d'Oreste : dans un club new-yorkais, Gato Barbieri au saxophone ténor, Marcelle Melio à la contrebasse, Don Moye à la batterie, puis Yvonne Murray et Archie Savage vont spontanément faire vivre la mélodie des *Carnets de notes pour une Orestie africaine* (Fig. 28b). L'esthétique de ce jazz joué sous l'objectif de l'appareil résonne avec le mouvement *free*. Et celui-ci serait bien capable de

réveiller « le mythe immémorial de la musique africaine, dans le but de créer un nouveau futur¹ », comme l'affirme Hervé Joubert.

Il y aurait bien, par ce biais, comme un appel à ce qui provient d'une temporalité passée en vue de bouleverser la trajectoire entamée par l'avenir : nous retrouvons ici l'un des traits fondamentaux unissant la pensée de la survivance à celle de la philosophie d'Ernst Bloch, cet « héritage » qui aurait par exemple « la force d'extraire des anciennes images-souhaits projetées au ciel de la mythologie, la part terrestre et non-mythologique qu'elles contiennent² ». De cette tragédie d'Eschyle, qui servira de matière vocale improvisée aux deux chanteurs, Pasolini tire un discours visant à problématiser la situation du contemporain. Ramener la mythologie à une dimension toute terrestre dans sa transposition à un territoire et à une époque dont elle n'est pas directement issue. Cette séquence de la représentation musicale vient littéralement briser la continuité du récit du film ; elle est « soudaine » et provoque une « interruption » cassant ce « style sans style du documentaire et des notes », selon les termes employés par le cinéaste. Puis, l'intention est déclarée : faire jouer des représentants de la communauté afro-américaine n'est pas « sans signification », « parce que si des chanteurs noirs américains tournent en Afrique un film sur la renaissance africaine, cela ne peut avoir qu'un sens précis ». En effet, selon Pasolini, « il est bien clair pour tout le monde que les 20 millions de sous-prolétaires noirs d'Amérique sont les leaders des mouvements révolutionnaires du Tiers-monde ». L'ambition est donc celle d'envisager un lendemain sur le continent africain qui parviendrait à cette synthèse (plus proche de la notion de montage que de l'effacement d'un pôle temporel en faveur de l'autre, sans aucun doute) de sa culture et de son Histoire avec les aspirations politiques de la « modernité » et de plus amplement envisager un avenir alternatif pour le Tiers-monde. N'y aurait-il pas dans l'idée du jazz elle-même, et en particulier dans la forme qui est jouée ici, quelque chose d'une tentative d'expérimentation de la création commune qui passerait par la catégorie de la « possibilité », non loin de l'utopie et de ses « images-souhaits » ?

Dans la lancinante mélodie jouée par Gato Barbieri, qui tient déjà en héritage toutes les expérimentations coltraniennes, et s'envolant vers les

¹ Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 216.

² Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance*, III, op. cit., p. 313.

hurlements les plus vifs, sur l'appui d'une basse (souvent frottée, nourrissant la profondeur modale du morceau) et d'une rythmique fiévreuse et déchaînée (et il faut entendre l'adjectif comme signifiant *sans chaîne*, ou même dont la chaîne a été retirée, qu'elle soit musicale – ne pas se contraindre à la constance d'un tempo – ou politique – faire surgir la mémoire de la libération de l'esclavage). Il y a bien l'illustration d'une liberté radicalement affirmée du Jazz dans la version défendue par une certaine modernité, imprégnée de conscience historique et sociale, et qui semble alimenter la forme même des œuvres.

On notera, par exemple, celle qui fait se déployer l'interprétation funèbre de *Alabama* (1964) de John Coltrane – qui composa son air endeuillé aux lendemains de l'attaque contre l'église baptiste de la 16ème rue par un suprématiste blanc –, et qu'on ne saurait que trop réécouter et rejouer aujourd'hui (à la façon du trio formé par Jack Dejohnette et deux descendants des musiciens originaux, Matt Garisson et Ravi Coltrane l'enregistrant pour leur *In Movement*, ECM, 2016). On signalera encore celle qui enfanta le matriciel *Free Jazz* (Atlantic Records, 1961) d'Ornette Coleman, et qui témoignait d'un ardent désir d'énergie collective, faisant se rencontrer deux quartets, afin de susciter *quelque chose d'autre*¹. Cette musique est, comme nous le disent Jean-Louis Comolli et Pierre Carles :

...non cadrée. Qui déborde du cadre. Il y a toutes sortes de cadres, le capital, le marché, la public, les firmes, les contrats, les agents, les revues, les dictionnaires, les mots, les règles, les scripts, les plans, les études et tant que vous en voudrez, ce n'est pas ce qui manque. Ce qui manque, c'est ce qui ne se plie pas. Hors-cadre, ça veut dire que ça n'entre pas².

Employant un terme profondément lié au vocabulaire du cinéma, les deux auteurs affirment l'intention d'une esthétique qui tente de s'extraire des contraintes et des normes. Et ce que « cadre » Pasolini, filmiquement cette fois, c'est justement une tentative pour répondre à un débordement créatif, un bouillonnement, un surgissement, une apparition, par la méthode de l'improvisation, de l'imprévisible, de la possibilité, du potentiel toujours susceptible d'être soumis à un accident.

¹ En référence à son *Something Else !!!* (Contemporary Records, 1958).

² Jean-Louis Comolli et Pierre Carles, *Préface à Free Jazz, Black Power*, Gallimard, Paris, 2000, p. 17.

Cette courte session d'enregistrement peut dès lors se voir, en plus de s'entendre, comme un laboratoire de propositions esthétiques qui se soustrairaient à la logique de contrôle du monde comme à son actualité. En effet, ce jazz empreint de liberté paraît être animé par cette pensée de l'entrelacement des temporalités qui nous porte ici d'Ernst Bloch à Agamben : « Le free jazz condense dans le spectre de l'audible tout l'invisible des vies qui sont là et ne sont plus là, des strates d'expériences enfouies, connues et inconnus, pensées et impensées¹ ». Il y aurait comme un jeu entre *survivance* et *non-encore-être* qui animerait la pratique de cette forme musicale. L'improvisation ne décrit-elle pas cet instant où le passé de la connaissance accumulée rencontre ce futur de l'expérimentation, dont on ne sait précisément ce qui, en elle, peut advenir ?

Cet espace que crée le jazz travaille justement la dialectique du singulier et du commun que met en évidence la séquence de Pasolini. Chacun des instrumentistes comme des vocalistes qui participent à cet ensemble est conduit par une personnalité, des affinités, un imaginaire, des aptitudes qui lui sont propres. Ce que cette version « libre » de cette pratique musicale rend possible, c'est l'expression vive de chacune de ces singularités ; une façon de rendre criard son saxophone, une rage qui s'exprime sur le frappement des fûts, une voix combattante qui propose des chemins mélodiques... Chacun de ces éléments entre en écho, et construit l'architecture globale de la création sonore. Au plan d'ensemble (Fig. 28b) répondent des plans rapprochés qui particularisent chaque individualité constituant le groupe, en insistant, encore une fois, sur la puissance des visages.

Ce « laboratoire » jazzistique ou cette « fête de possibilités exécutées », autre nom de l'Art selon Ernst Bloch², est ici convoqué en faveur d'une réflexion sur ce qui peut advenir dans un territoire en plein mouvement, pris entre les souhaits du nouveau et la résistance nécessaire de l'ancien face aux affres qui savent toucher les temps contemporains. Ce que ce passé contient est dès lors métamorphosé dans l'actuel, pour ne pas le laisser sombrer dans des directions que l'on considérerait comme destructives. La survivance est alors à voir comme une transposition, permettant un au-delà du deuil.

¹ *Ibid.*, p. 25.

² Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, I, op. cit.*, p. 261.

Il en irait ainsi de la figure de Saint-Paul comme de celle de Thomas Münzer, traversant les temporalités jusqu'à venir hanter des espaces autres par l'intermédiaire des relectures que proposent Pier Paolo Pasolini et Ernst Bloch. Il en irait de même dans cette scène où un petit monticule de terre, cerclé de fiers arbustes, devient la tombe imaginaire d'Agamemnon. Aux habitants vivant dans une cabane immédiatement à côté du tertre, le cinéaste demande de répéter les gestes traditionnellement adoptés lors des cérémonies funéraires (Fig. 28c). Sur ces mains qui viennent déposer une sorte de poudre blanche et arroser de liquide le lieu lié au mythique défunt, nous entendons le texte d'Eschyle, où Electre s'adresse en prière au « Dieu des Enfers, roi des vivants et des morts » avec cette injonction : « fais qu'écoutent ma prière les esprits qui résident sous la terre, témoins vengeurs du meurtre de mon père, et la Terre elle-même, mère de tous les êtres, qui en son sein nous a nourris et qui nous rassemblent pour que germent de nouvelles vies ». Oreste apparaîtra ensuite devant la même tombe avant de pénétrer dans ces temps contemporains que nous n'avons cessé de présenter.

La gestuelle, marque anthropologique d'un espace et d'une culture singulière, vient s'entrelacer avec le récit mythique. Le cinéma la déploie, œuvre à perpétuer son mouvement, en même temps qu'il rend possible un tel entrelacement entre les temps. Ainsi, il semble pouvoir lui-même répondre à la demande émanant des lamentations d'Electre alors orpheline : restituer les images d'une prière, mais aussi dévoiler ce qui agite souterrainement le monde, s'adresser à celui-ci, et tenter de voir ce qui peut surgir au sein de lui.

*

Lorsque Brecht employa la formule des *sombres temps*, il demanda à « ceux qui sont nés après lui » un tant soit peu d'indulgence. Force est de constater qu'il est toujours nécessaire de se battre pour l'avènement de ce temps souhaité où « l'homme sera un ami pour l'homme ». Aussi pourrions-nous retourner la proposition, et nous adresser à notre tour « à ceux qui sont nés avant nous » : Rosa Luxembourg, Bertolt Brecht, Hannah Arendt ou Pier Paolo Pasolini. Il s'agit de *faire face* à leurs pensées, poèmes et images, pour que nous puissions *faire face* à nos temps contemporains. Mais il s'agit également de poursuivre l'expérience de l'altérité, à la manière de tous ces

visages rencontrés qui nous regardent, nous inquiètent et nous travaillent encore.

Le processus de construction du monde est perpétuellement en cours, comme la poétique de l'inachèvement du *Carnet de notes pour une Orestie africaine* permet de l'imaginer. Aussi y-a-t-il des héritages à tirer, en dépit des sombres temps, pour lui faire prendre la direction souhaitée. Le cinéma pourrait être cet appareil de sauvetage de la réalité matérielle, des utopies déçues, des gestes oubliés, des visages contestataires qui rendent concevables une autre organisation de ce monde, à la manière du *Principe-Espérance* d'Ernst Bloch. Ne pourrait-on pas emprunter un mot, cher au philosophe allemand, et envisager le cinéma comme un *heimat*, un foyer de rêves éveillés qui songeraient à une société du commun ? En suivant la méthode de l'atlas, il reste à proposer notre propre *montage* des images qui nous paraissent œuvrer en ce sens.

QUATRIÈME PARTIE

**Penser les images en mouvement selon la
philosophie d'Ernst Bloch : le cinéma comme
*Heimat.***

Dès qu'il se sera saisi et qu'il fondera ce qui est sien dans une démocratie réelle, sans dessaisissement et sans aliénation, naîtra dans le monde quelque chose qui nous apparaît à tous dans l'enfance et où personne encore n'a jamais été : le Foyer (*Heimat*)¹.

Ernst Bloch
Frankfurt am Main, 1959.

Note introductive

*

Heimat est le mot choisi par Ernst Bloch pour achever son vaste *Principe-Espérance*, de sorte que la conclusion évoque un lieu initial : « *La genèse réelle n'est pas au début, elle est à la fin, et elle commencera à commencer que lorsque la société et l'existence deviendront radicales, autrement dit se saisiront à la racine. Or, la racine de l'histoire c'est l'homme qui travaille, qui crée, qui transforme et dépasse le Donné² »*. Nous souhaitons nous saisir de ce *principe* patiemment *construit*, pour entamer un travail sur le monde, et *fonder* l'espace d'une « démocratie réelle ».

Dans la parution française du *Principe-Espérance* Françoise Wuilmart a choisi de traduire *Heimat* par « foyer », et ouvre ainsi de multiples perspectives. Si la traduction du terme allemand est délicate, c'est qu'il désigne un sentiment pluriel, tenant à la singularité de chacun : nostalgie du pays natal, souvenirs d'enfance ou sensation de bien-être au monde, les origines géographiques importent peu. Nous savons que les plus rances idéologies s'en sont saisies, et continuent à le faire, en faisant du « chez-soi » un absolu à préserver, au nom d'une « pureté » ou d'une « propriété » soi-

¹ Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, III, op. cit.*, p. 560.

² *Ibid.*

disant intrinsèquement naturelles. De telles pensées tiennent à un désir de cloisonnement proprement *suffocant*. La leçon d'*Héritage de ce temps* est la nécessité d'y *faire face*, et de ne laisser aucune idée être récupérée sans la braconner en retour.

Comme l'affirme Waltraud Legros, « "*Heimat*" n'a ni uniforme ni drapeaux. C'est le "pays" que chacun porte à l'intérieur de soi¹ ». Nous pouvons aussi l'entendre comme Ernst Bloch, et admettre que tous les êtres sont, de façon proprement égale, à même de trouver leur place dans un monde *commun*. Traduire *Heimat* par « foyer » est donc doublement intéressant. D'abord pour le lien avec la maison ou le refuge, et donc avec une éthique ou politique de l'hospitalité. Ensuite par jeu homonymique, la notion peut également renvoyer à la sismologie et à l'optique : l'on parle en effet du foyer d'un séisme autant qu'à propos d'une lentille.

En faveur d'un héritage à faire valoir pour s'extraire des douleurs engendrées par le *monde morcelé*, nous affirmons que l'appareil des images en mouvement peut accueillir ce qui est soumis à la disparition et reproduire sa présence, comme dans le cas des êtres qui habitent le cinéma de Pier Paolo Pasolini. Nous réfléchissons à trois concepts du penseur de Tübingen, et utiliserons la méthodologie de l'*Atlas* afin d'analyser, dans les films, *l'image-souhait*, *l'image-foyer* et *l'image-posthume*.

Le corpus des œuvres cinématographiques qui nous paraissent être travaillées par ces concepts est motivé par plusieurs raisons. D'abord, des éléments figuratifs ressemblants émergent en leurs seins. Ceux-ci forment une poétique du morcellement : fragments, ruines et décombres, gravats ou bouts de ferrailles, en composent les motifs. La pratique de l'iconologie warburgienne nous invite alors à les mettre en comparaison afin de réfléchir à leurs résonances ou à leurs variations. Mais notre enquête ne saurait se satisfaire d'une stricte reconnaissance d'ordre figurative. C'est l'esprit du temps du *monde morcelé* et sa généalogie que nous tentons ici de comprendre, guidé par les bifurcations expérimentales inhérentes à toute hypothèse, loin de toute velléité d'exhaustivité. Les cinéastes contemporains que nous convoquons dans cette étude – Wang Bing, Amos Gitai, José Luis

¹ Waltraud Legros, « Le mot : "*Heimat*" », texte rédigé pour la série *Karambolage* diffusée sur Arte, 11 janvier 2004, consultable sur : <<https://www.arte.tv/fr/videos/089174-000-A/karambolage-le-mot-heimat/>>.

Guérin, Zhao Liang, Ken McMullen, Tariq Teguia ou Jia Zhang-ke – produisent leurs images dans des contextes singuliers. Somme toute, celles-ci font face aux douleurs semblables qui jaillissent de part et d’autre du globe : inégalités, précarités, trahison des espérances, perte de tout lien avec l’organisation du monde social ou d’espaces pour s’en protéger. La philosophie d’Ernst Bloch agit comme un remède à ces affres, elle propose d’entrouvrir l’actualité de possibles à explorer. Selon notre perspective, le cinéma est un appareil capable d’accompagner cette recherche par-delà les temporalités. Aux noms contemporains s’ajoutent alors ceux dont les images auront contribué historiquement à l’*attrait* des motifs et des figures qui incarnent, selon nous, la pensée blochienne.

« L’image-souhait » est le nom donné aux traces imaginaires de l’utopie que le philosophe recueille à travers âges et géographies. Puisque notre référent poétique est celui du morcellement, la figure du « chantier » apparaît comme le dénominateur commun d’un ensemble de films. Bloch rappelant toutefois la nécessité de *construire* le monde afin de rendre *concret* son potentiel utopique, nous présenterons sa réflexion sur la *matière*, avant de définir les enjeux du chantier, pour pouvoir en analyser les échos filmiques, allant de la *Démolition d’un mur* (1896) des frères Lumière, et de *La Onzième Année* (*Odinnadtsatyy*, 1928) de Dziga Vertov, aux images contemporaines d’*En construction* (*En construcción*, 2001) de José Luis Guérin, ou de *Rome plutôt que vous* (*Roma wa la n’touma*, 2006) de Tariq Teguia. L’iconique œuvre des frères Lumière illustre l’ambiguïté de la figure des chantiers grâce à son principe de réversibilité, qui transforme imaginativement la destruction en construction. Lorsque José Luis Guérin filme le quartier de Barcelone dans lequel se conçoit un nouveau lotissement, un tel paradoxe jaillit à nouveau. Et se mêle aux interrogations politiques des ouvriers qui, lors d’une scène nocturne ou d’une autre sous la neige, échangent autour de la mémoire de la révolution d’octobre. Ainsi les chantiers de Vertov hantent notre propos et témoignent d’un inachèvement des espoirs du « socialisme ». Une non-finitude rendue littéralement visible par l’errance des individus ne parvenant à s’ancrer socialement dans leur pays natal, sur les toits algériens laissés inaboutis de *Rome plutôt que vous*.

On sait que le « souhait » vise, selon Bloch, à concevoir un « foyer ». La grande fresque d’Edgar Reitz, *Heimat* (1984-2013) est paradigmatique de cette idée. Cette œuvre d’une amplitude rare – presque soixante heures au

total –, réalisée conjointement pour la télévision et le cinéma, traverse l'Histoire de l'Allemagne depuis 1840 jusqu'aux lendemains de la chute du mur de Berlin. Au cœur de cette multitude : une maison familiale dans un village du Hunsrück. L'analyse d'*Heimat* nous permettra alors de mesurer tout le poids iconologique d'une telle figure afin de la repérer dans d'autres lieux où s'affirment avec combativité la difficile quête d'un monde commun. Chez Amos Gitai, notamment avec sa série de documentaires démarré par *The House (Bait, 1980)*, la disparition des lieux de vie intime est symptomatique des actes de colonisation d'un territoire. Dans *A l'Ouest des rails (Tiexi qu, 2002)* de Wang Bing ou dans la trilogie du pays natal (formée par *Xiao Wu, Platform et Plaisirs inconnus*, datés respectivement en 1997, 2000 et 2002) ou dans *24 City (Er shi si cheng ji, 2008)* de Jia Zhang-ke, elle acte d'un déploiement économique national qui bouleverse les paysages. Pour ces réalisateurs, filmer devient alors synonyme de consigner le réel avant son effacement.

Nous terminerons cette partie par la proposition d'un principe élaboré à partir des *survivances*, et permettant au cinéma de peupler notre imaginaire de figures *a priori* « disparues », ou de devenir le « foyer » accueillant les fantômes avec lesquels nous devons nous entretenir pour fonder un avenir. Les travaux d'Ernst Bloch et de Giorgio Agamben permettent de distinguer les *spectres*, possiblement porteurs d'utopies, et les *larves*, ne permettant pas le travail de deuil. À partir de cela, Jacques Derrida et *Ghost Dance (1983)* de Ken McMullen, puis *Revolution Zandj (Thwara Zanj, 2013)* de Tariq Tegui constitueront les dernières pierres posées à l'édifice théorique que nous cherchons à construire. Quand le philosophe filmé par le réalisateur britannique nous enseigne à considérer le cinéma comme un véritable spectrographe, la dernière œuvre du cinéaste algérien compose un atlas des luttes politiques, depuis la Grèce jusqu'à Bagdad. Ses dernières images montrent le visage d'un homme, *face* à la caméra. Alors que l'objet d'une curieuse quête paraît s'être définitivement évaporé, le personnage livre un optimisme manifeste : « Oui, mais nous sommes là ». Aucune défaite ne peut attester de l'extinction d'un mouvement. C'est ce que le cinéma peut prétendre, lorsqu'il se charge de *faire face* aux peines d'un temps.

Chapitre X

Image-souhait : espaces en chantier du cinéma

1. Matière de l'utopie concrète, poétique des chantiers

L'un des traits qui caractérise la pensée utopique esquissée à partir des mots et des images ici sollicitées réside dans la notion de « commun », et qui définit, pour Christian Dardot et Pierre Laval, « le lien étroit entre la norme de réciprocité, la gestion démocratique et la participation active dans la production d'un certain nombre de ressources¹ ». Ces principes tranchent avec les conditions sociales d'existence du *monde morcelé* qui soumet les êtres à un état de *désaffection* généralisée : « c'est qu'un commun ne réunit pas des consommateurs du marché ou des usagers d'une administration extérieurs à la production, mais des *coproducteurs* qui œuvrent ensemble en se donnant à eux-mêmes des règles collectives² ». Loin de subir un système hétéronome, ou de limiter son existence citoyenne à la figure du consommateur, l'être œuvrant au cœur d'une institution du commun participe pleinement à son élaboration.

Celle-ci est bien une *construction*, car « la théorie des communs permet surtout de souligner le caractère *construit* des communs³ », affirment encore les deux auteurs. Nul caractère inné, nulle donnée naturelle, nul surgissement magique à attendre d'une transcendance radieuse, « le commun doit plutôt être pensé comme la construction d'un cadre réglementaire et

¹ Christian Dardot et Pierre Laval, *Commun, op. cit.*, p. 151.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

d'institutions démocratiques qui organisent la réciprocité¹ ». Si elle s'y oppose, « la théorie des communs est parfaitement *contemporaine* du néolibéralisme, qui pense, accompagne et favorise la création des objets marchands et la construction des marchés par le développement des droits de propriété, des formes de contrats, des modes construits de la concurrence² ». Contemporaine, elle le serait également au sens de Giorgio Agamben : dans un souci de déphasage, d'anachronisme et de confrontation, la théorie du commun « permet d'élaborer, à son tour, mais dans une direction opposée, un *constructivisme théorique*, et elle invite sur le plan pratique à l'établissement d'ensembles de règles permettant l'action collective³ ».

Toutefois, pour œuvrer à la construction du monde, nous avons besoin de *matière*. Le terme désigne d'abord « les objets naturels que le travail de l'homme utilise ou transforme en vue d'une fin », mais peut aussi renvoyer, selon « les expressions d'origine aristotélicienne et scolastique », à « ce qui, dans un être, constitue l'élément potentiel, indéterminé, par opposition à ce qui est actualisé⁴ ». C'est cette définition qui anime le travail d'Ernst Bloch, dans une affirmation accolée aux noms d'Avicenne et d'Averroès et qui trône en ouverture de l'ouvrage consacré aux pensées orientales : « Le déploiement du réel : *eductio formarum ex materia* (les formes qui se dégagent de la matière)⁵ ».

Cette chose depuis laquelle s'étend notre monde tangible est l'objet central de son livre qui en établit la généalogie depuis Aristote : « Celui-ci avait défini la matière comme *dynamei ôn*, simple être-en-puissance, indéterminé en soi, qui, comme la cire, reste passif en recevant la forme et se la laisse imprimer⁶ ». Pour Bloch, les pensées d'Avicenne puis d'Averroès vont bouleverser ce rapport, la matière devient « animée d'un mouvement interne éternel et tout entière vivante : comme *natura naturans*, n'ayant besoin, du dehors ou d'en haut, d'aucun *noûs* divin⁷ ». Le geste théorique est celui d'un « *transfert de la puissance divine elle-même sur la potentialité active de la*

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 151-152.

³ *Ibid.*, p. 152.

⁴ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F., Paris, 2010, p. 597-598.

⁵ Ernst Bloch, *Avicenne et la gauche aristotélicienne*, traduit par Claude Maillard, Premières Pierres, Saint-Maurice, 2008, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷ *Ibid.*, p. 26.

matière, telle est la voie par excellence de la gauche aristotélicienne, avec Avicenne pour repère et tournant après l'Antiquité¹ ».

Face à toute transcendance qui la manipulerait selon un vouloir divin, ces philosophies affirment l'autonomie de la matière. Cela implique une certaine manière d'envisager le mouvement du monde, qui, « tant physique qu'humain, se comporte donc comme allant encore à la rencontre de sa maturité, de sa réalisation et de sa présentation² ». Il ne cesse de germer jusqu'au stade de son accomplissement : « sa matière, c'est celle qui, en formation, se déploie toujours plus en avant en direction de la forme essentielle de son existence, et le *Totum* accompli de cette forme est lui-même encore à venir, en tant que possibilité réelle et à vrai dire seulement ainsi³ ». Ernst Bloch s'empare d'un terme phytothérapeutique rappelant le savoir médicinal d'Avicennes et d'Averroès. Ce *Totum*, désignant l'ensemble des parties moléculaires actives d'une plante qui, réunies, produisent un effet thérapeutique supplémentaire, est à la fois réellement possible et toujours à venir : notre monde ne connaît pas encore sa réalisation aboutie, laquelle permettrait à tous ses constituants de mieux œuvrer par le commun. Cependant, dans la matière active qui compose le monde se niche l'être-en-puissance qui l'y mène.

La « métamorphose » de la conception du rapport entre forme et matière qu'apporteraient Avicenne, Averroès, et par ailleurs Giordano Bruno, entraîne une prise en compte de « l'horizon des possibilités de la matière et non pas seulement leur *passivité*⁴ ». Dans cette matière, se trouvent des choses « latentes » et une capacité « anticipante » : « Et c'est justement cette latence, toute chargée d'un avenir en fermentation, qui fait la *fécondité* de la matière, sa capacité à se manifester dans des modalités d'existence toujours nouvelles⁵ ». Au sein de celle-ci, un germe peut permettre d'envisager la construction d'un nouvel avenir : c'est en ce sens que surgit la pensée utopique concrète. « Elle aussi, donc, la matière a son utopie ; dans la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 56.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*

possibilité objective réelle, celle-ci cesse d'être une utopie abstraite¹ », et c'est cette utopie que travaillent les êtres œuvrant à la métamorphose du monde.

Car « sans cesse, le travail des hommes poursuit le développement de l'existence déjà présente. Il modifie les objets en les détournant ou en les prolongeant, selon des lois, dans le sens des fins que nous poursuivons² ». Le labeur des individus est ce qui permet la fondation d'une institution souhaitée, comme celle du *commun*. Il est un travail sur lequel le philosophe du *Principe-Espérance* insiste tout particulièrement : celui de l'art. Ernst Bloch affirme, en prenant appui sur Hegel, que « l'art peut, à sa façon, dégager les contenus formels latents dans la matière³ ». « C'est ainsi », ajoute-t-il, « que l'artiste moderne entre en scène en tant que force tout à la fois de délivrance et d'accomplissement. C'est lui qui dégage de la matière, de façon claire et précise, l'activité créatrice des formes qu'elle renferme⁴ ». L'attention portée par le cinéma aux mouvements des choses et des êtres – songerons aux années passées par Filippos Koutsaftis au tournage de *La Pierre triste* – ne permettrait-elle pas de faire apparaître certaines « activités créatrices » ? L'activité esthétique n'est-elle pas à même de déployer des « images-souhaits », de nourrir notre « imagination », afin de *projeter* une société alternative ?

Le terme d'« imagination » est notamment pensé à travers la figure de Paracelse pour définir « l'intelligence créatrice », « cette force optimiste qui, dans le domaine banal, érige des châteaux en Espagne⁵ ». Et le philosophe allemand d'ajouter : « tous les palais ont été d'abord des “châteaux en Espagne”, pourrait-on dire, puisque tous ont fait l'objet de rêves constructif, tous ont été produits par le romantisme révolutionnaire⁶ ». Les formes artistiques cristallisent de telles rêveries, qui elles-mêmes se conçoivent à partir de la matière active du monde. Les images utopiques, éveillées et concrètes, esquissent les constructions possibles qui pourraient le transformer. Il est une poétique qui nous paraît incarner ces enjeux : celle des chantiers.

¹ *Ibid.*, p. 61.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ernst Bloch, *La Philosophie de la Renaissance*, traduit par Pierre Kamnitzer, Payot et Rivages, 2007, p. 83.

⁶ *Ibid.*

Selon Benoît Goetz et Christian Younès, reprenant la pensée d'Hannah Arendt sur le *territoire*, « La Terre est ce qui nous est premièrement donné. Mais la Terre n'est pas habitable en tant que telle. Cependant elle nous offre la possibilité de construire. Le Monde doit être construit et transmis. Le Monde est une tente sur la Terre¹ ». Il y a nécessité de façonner l'espace terrestre pour en faire un monde, et de veiller à son héritage. Ainsi, en devenant « commun », ce monde rendrait la terre « habitable² ». L'espace du chantier semble être le signe d'une telle tentative. Ce sont encore d'autres questions qui sont la source d'une étude consacrée à cette figure urbaine, et dirigée par Jean-Max Colard et Juliette Singer : « Quelle est au fond la particularité du chantier, quelle est sa "qualité" propre, dans un monde actuel où il apparaît trop souvent comme une réalité déclassée, disqualifiée, synonyme de "nuisances sonores" pour les "usagers" de la ville³ ? ». Proposant des pistes de réflexion, ils admettaient ce postulat : « Le chantier est un espace en crise. C'est un entre-deux permanent, un lieu indéterminé, ambivalent, partagé entre construction et démolition, fondation et éboulement⁴ ». Deux polarités antithétiques semblent donc contraindre ce lieu : « Il soutient d'une part l'édification joyeuse et positive des mondes en cours, mais il est aussi ce terrain vague interlope, ce no man's land en déshérence des zones urbaines⁵ ».

Le chantier renvoie ainsi à l'idéal de la construction, l'avènement du nouveau qui, sous les yeux du spectateur, s'élève. Cependant, il est aussi « cette réalité éphémère, évolutive, mouvante, qui n'existe qu'en vue de sa propre abolition, une fois achevé le travail de construction, ou de rénovation – aussi le chantier est-il également du côté de l'informe, de l'inachevé, aussi s'oppose-t-il paradoxalement au fini, au construit, au monumental, à la pétrification du monde⁶ ». En effet, le chantier ne se dresse que pour mieux s'effacer devant la réalisation aboutie, ou alors il demeure quelque chose d'informe qui témoigne d'un dysfonctionnement de l'organisation qui l'aura initié.

¹ Benoît Goetz et Christian Younès, « Hannah Arendt : Monde – Déserts – Oasis », dans *Le Territoire des philosophes, Lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*, La Découverte, Paris, 2009, p. 36.

² *Ibid.*, p. 35.

³ Jean-Max Colard et Juliette Singer, « Pour une "poétique du chantier" », dossier de la revue *Ligeia*, n° 101-102-103-104, juillet-décembre 2010, p. 46.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Même lorsqu'il s'élançait avec maîtrise, le chantier est un espace dont la figure chaotique désordonne la matière, produisant une multitude d'éléments jonchant son terrain. Il existe donc « d'une part la grandeur épique et positive du chantier et de ses hommes occupés à reconstruire le monde », et « d'autre part la poésie fragmentée des formes brisées, des matériaux mis à nu¹ ». Voilà qui paraît convenir aux enjeux que posent *le monde morcelé*, et son imaginaire esthétique et politique :

De nuit, ou désaffecté, il déploie un paysage fantomatique, inquiétant, hérissé de tas et de formes brisées, où les grues et pelleteuses apparaissent comme les monstres endormis d'un autre monde. Sous un ciel brumeux, parfois lourd de pollution atmosphérique, ponctué de points lumineux rouges ou verts, d'éclairages froids, parfois traversé de grands hurlements métalliques, et tandis que les bras et les mâchoires géantes des grues se détachent sur le ciel étoilé, le chantier augmente sa part d'effroi et installe un autre monde sur la terre ouvrière du jour. Squelettes de métal, grondement sourd des machines-outils, mâchoires géantes des pelleteuses font surgir un monde à la fois technologique et préhistorique, où les engins apparaissent comme les monstres enfouis de la ville en cours de transformation².

À la manière de la prose théorique de l'auteur, le chantier offre un imaginaire qui imprègne les formes artistiques. Il secoue la matière en prenant l'allure de troublantes créatures qui déchirent la logique temporelle : machine et monstre immémorial, spectral, souterrain et en surface, bruyant et sourd. Il fonde un paysage inscrit dans le contemporain et, parce que marqué par la dialectique du jour et de la nuit, il appelle en même temps au « surgissement », à « l'éveil » et altère la réalité vécue. Il témoigne du labeur des hommes qui s'évertuent, par leurs gestes, à bâtir le monde. Et ce monde peut-être « autre », ne serait-ce que *l'espace* de cet *instant* où le chantier est déployé.

On se souvient que Charles Baudelaire a pu voir, dans la « morale du joujou » et la faculté de destruction ou de reconstruction de l'enfant, le premier acte « métaphysique » de l'être. Le fragment de *Sens unique* rédigé par Walter Benjamin et consacré au terme de « Chantier » est précisément dédié aux aptitudes de l'enfance : « Les enfants en effet ont une propension particulière à rechercher tous les endroits où s'effectue de manière visible le travail sur les choses. Il se sentent irrésistiblement attirés par les déchets qui

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 48.

proviennent de la construction, du travail ménager, ou du jardinage, de la couture ou de la menuiserie¹ ». C'est qu'ils y « reconnaissent dans les résidus le visage que l'univers des choses leur présente à eux seuls. Ils les utilisent moins pour imiter les œuvres des adultes que pour instaurer une relation nouvelle, changeante, entre des matières de nature très différente, grâce à ce qu'ils parviennent à en faire dans leur jeu² ».

Ces matières résiduelles qu'engendrent les espaces en chantier permettent d'envisager un nouveau rapport au monde. Une telle poétique de la construction et de la métamorphose est bien visible au sein d'œuvres filmiques. Loïc Diaz Ronda peut ainsi proposer une « divagation théorique et critique autour des multiples figures et apparitions du chantier à l'écran », et suivre une « intuition » problématique initiale : le chantier, « au-delà de son utilisation anecdotique comme pur décor » est considéré « comme un site et une organisation politique au sens large et fort du terme. C'est-à-dire comme une extension critique de la société, un espace à la fois fondateur et par définition transitionnel de la cité, une poche inextinguible et nomade de crise urbaine où se nouent des enjeux historiques, économiques et sociaux³ ».

L'auteur distingue trois « tranches » correspondant à divers époques et motifs du cinéma, auxquels cette définition singulière peut convenir. La première concerne la poétique « acrobatique anarchique » qui s'étend du début du cinéma classique américain aux chefs-d'œuvre du burlesque, comme *Les Temps modernes* (1936), au moment où le personnage de Chaplin œuvre sur un chantier naval. N'y a-t-il pas dans *La Maison démontable* (*One week*, 1920) de Buster Keaton et Eddie Cline, que cite également l'auteur, une figure du chantier rappelant la faculté benjaminienne de réinvention enfantine du monde ? Les deux jeunes mariés (Buster Keaton et Sybil Seely) reçoivent un étrange présent d'un troisième personnage, jaloux et trompeur (Joe Roberts) : un lieu de vie en kit, à construire sur un terrain qui s'avérera inapproprié (Fig. 29a). Lorsque l'homme mesquin intervertit délibérément les pièces à monter, une ubuesque chorégraphie mêlant corps et planches de bois démarre.

¹ Walter Benjamin, *Sens unique* précédé d'*Une enfance berlinoise*, traduit par Jean Lacoste, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, Paris, 2007, p. 150.

² *Ibid.*, p. 151.

³ Loïc Diaz Ronda, « Politiques cinématographiques du chantier », *Ligeia*, *op. cit.*, p. 138.



Fig. 29a, 29b, 29c. *One week*, Buster Keaton et Eddie Cline, 1920.

Dès lors, sur le squelette de la maison en devenir, les murs qui commencent à être apparents pivotent ou chutent. Il en résultera une demeure pour le moins biscornue (Fig. 29b). Malgré, entre autres problèmes, une élasticité particulière des sols, le couple s’y installe, et propose à d’autres de venir souper. Cependant, les fondations ne sont pas vraiment fixes et, au moment où éclate un orage, la maison tournoie sur elle-même. Finalement prévenus de l’erreur initiale dans le choix du terrain (un chiffre lu à l’envers qui témoigne de la récurrence de l’idée de circonvolution), les mariés tracteront leur bicoque qui sera détruite par un train. Qu’importe, les amoureux abandonneront le papier des instructions du kit (bien nommées *directions* en langue anglaise, ce qui permet d’insister sur l’aspect *dirigiste* du

terme) sur une pancarte « à vendre » qui trône parmi les ruines, et ils sembleront plus légers et libres que jamais (Fig. 29c).

Le film de Keaton contient une ironie féroce sur les enjeux sociétaux de son époque, mais pourquoi pas du nôtre : nous nous sommes fort bien habitués à manipuler des kits de meubles à construire. Les êtres, qui s'inscrivent dans les critères d'appartenance du monde social selon les lois du mariage et de la propriété privée, sont ici éloignés de tout rapport direct avec la matière qu'ils manipulent. Celle-ci est inanimée, destinée à être montée selon la logique programmée de la société industrielle et son idée du confort ; une autorité transcendante paraît dicter l'avenir de cette matière. Pourtant, tout déraile. L'imaginaire cinématographique se joue littéralement des codes sociaux en présence, tout comme il permet de métamorphoser la norme. La maison prend des formes nouvelles qui bafouent la rationalité géométrique, et le film se conclut par une destruction libératrice, les personnages abandonnant l'espace à l'état de décombres sarcastiquement consommables (*For sale*).

« La conformité de "l'américain way of life" se voit déstabilisée jusque dans ses fondations par l'absurdité de ce qui revêt tous les oripeaux d'une farce démocratique : monter sa maison soi-même avec un marteau et un mode d'emploi. Soit le bâti à la portée de tout citoyen bricoleur et entreprenant, la consommation immédiate et généralisée de l'œuvre par l'action¹ », affirme Loïc Ronda Diaz. Nous pourrions tous bâtir, acheter, posséder, certes, mais sous réserve des lois que d'autres établissent : dans *One week*, ceux-ci choisissent la chose à construire comme l'espace de construction. Ce qui se fabrique est donc fort loin de l'utopie d'un monde commun.

Cependant, nous ne saurions réduire l'œuvre à un discours dénonciateur, marqué par un signifiant critique affirmé. Chez Keaton, « seul le corps est politique ou bien le corps est la seule politique possible à opposer. Des significations démentes, hautement paradoxales, inépuisables et complexes naissent de la concaténation des événements, de la consécution entropique des gestes, de l'hermétisme opiniâtre du monde objectal, du déraillement du chantier en chimère pavillonnaire² ». *One week* est composé

¹ *Ibid.*, p. 140.

² *Ibid.*

de nombreux plans d'ensemble fixe – manière d'insister sur le génie ludique de la scénographie, de l'aventureuse géométrie au furieux orage qui vient contaminer l'espace depuis le hors-champ – au sein desquels les corps des acteurs, visibles dans leur entièreté, doivent se débattre. Le montage, qui fait varier les échelles de plan et entrelace les espaces, permet de rythmer la bataille entre les hommes et le monde. Le nombre de tracas que les personnages doivent affronter n'a d'égal que l'amplitude expressive de leur gestualité : l'on saute pour éviter de douloureux accidents, l'on affirme sa tendresse amoureuse ou l'on se libère avec une jubilatoire violence de cette maison maudite. Car si l'environnement du « monde objectal » et du machiavélisme humain contraint ces corps à la plus grande détresse, rien ne parvient à définitivement les soumettre.

Ernst Bloch peut justement insister sur la puissance de la « pantomime » et donc des *gestes*. « Le film ne fait que refléter les nombreuses oscillations du rêve éveillé », ou encore « le mouvement réel de la tendance d'une époque vers ses idéaux », affirme-t-il, « mais le moyen à utiliser pour que tout cela soit communiqué cinématographiquement au travers des personnages et de l'action, c'est une intonation de nature micrologique, celle non pas de la parole, mais du geste¹ ». Avant d'insister sur le fait qu'il en est de même pour le mouvement de hommes comme des objets : « Cette pantomime filmée des *choses* est elle-même inspirée de la pantomime *humaine*² ». Nous pourrions ajouter qu'une telle « pantomime filmée » pourrait bien étendre les facultés de l'imagination humaine : *One week* déploie une architecture qui paraît s'évader des limites de la rationalité comme il se conclut sur une libératoire échappée des données matérielles.

À propos de ces gestes qui bâtissent et déploient leurs mouvements sur le monde, Loïc Ronda Diaz note l'existence de deux « tranches » s'ajoutant aux « acrobates anarchistes ». D'abord, celle « de la ville utopique à l'espace transitionnel postmoderne », puis celle de « Ground zéro et autres imaginaires du désastre³ ». C'est sur la première que nous inscrivons désormais notre étude. La figure du chantier traverse l'Histoire du cinéma, et cristallise les enjeux d'une époque. Elle permet de saisir l'état de l'idée

¹ Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, I, op. cit.*, p. 481.

² *Ibid.*, p. 482.

³ Loïc Ronda Diaz, *op. cit.*, p. 141-143.

« d'utopie » d'une société donnée, et d'en recueillir les « images-souhaits », pour peut-être les éveiller au sein de la matière du monde contemporain. Car « seule est féconde la ressouvenance qui est aussi souvenir de ce qui reste à faire¹ ».

2. L'Époque des bâtisseurs

À la manière du philosophe de Tübingen, qui invite à retourner dans le lieu de l'enfance où pourtant « personne n'a jamais été », les frères Lumière démontre dans leur film *Démolition d'un mur* (1896) la capacité cinématographique de renversement du temps. Nous y voyons Auguste Lumière diriger les opérations de destruction, effectuée par trois ouvriers affairés en extérieur, d'un pan de mur dans une usine (Fig. 30a). La paroi est poussée et sa chute crée un nuage de poussière blanche, avant que les hommes ne s'adonnent à la démolition à coups de pioche (Fig. 30b).

L'intérêt ne provient pas seulement de l'événement représenté et des formes qui le composent (une direction « d'acteurs », des gestes de travailleurs, une matière vaporeuse qui prend possession du cadre). Il réside également dans le fait de sa projection, survenue le 6 mars 1896 : les images, après leur défilement dans le « bon sens » chronologique, furent projetées dans le sens inverse². Ainsi le mur à peine détruit peut-il se reconstruire sous les yeux des spectateurs, ouvrant par ce biais la longue Histoire de l'inversion temporelle au cinéma qui a tant intéressé Paul-Emanuel Odin³.

Une (double) question fondamentale peut s'inscrire au cœur de la réflexion de ce dernier : « La question que l'on pose alors, *en quoi consiste notre désir de cinéma rétrotemporel*, est réversible : *en quoi le cinéma rétrotemporel nous désire-t-il si profondément, si ce n'est pour découvrir ce que nous savions toujours déjà, la préséance du temps sur notre désir retardé, inversé, irrattrapable⁴ ?* ».

¹ Ernst Bloch, *Avicenne ou la gauche aristotélicienne*, op. cit., p. 54.

² Ainsi que l'atteste, encore une fois, Benoît Turquety dans sa recension du coffret de l'institut Lumière : « *Lumière ! Le Cinématographe 1895-1905. Les films Lumière présentés par Bertrand Tavernier et Thierry Frémaux* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 78, 2016, mis en ligne le 15 juillet 2016, et disponible sur : <<http://journals.openedition.org/1895/5137>>.

³ Paul-Emmanuel Odin, *L'inversion temporelle du cinéma : tête à queue de l'univers*, Al Dante, Marseille, 2014.

⁴ Paul-Emmanuel Odin, *L'inversion temporelle du cinéma*, Thèse de doctorat présentée en Musique, musicologie et arts de la scène, dirigée par Philippe Dubois, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, soutenue le 7 décembre 2011, p. 25.



Fig. 30a, 30b, 30c. Louis et Auguste Lumière, *Démolition d'un mur – II* (1896).

Ainsi, l'image en mouvement répond à nos propres souhaits, et peut-être pense-t-elle de façon autonome¹. Dans le cas de la figure du chantier qui

¹ Voir Jacques Aumont, *À quoi pensent les films ?*, Séguier, Paris, 1996.

apparaît paradoxalement chez les frères Lumière, une telle duplicité touchant la question temporelle est présente.

Ce film réversible porte d'abord l'ambivalence de la figure qui nous intéresse. Le chantier est un espace de labeur et de destruction ; les décombres incarnent son terrain esthétique. L'appareil cinématographique et sa faculté de « remontage du temps » le métamorphose en un lieu imaginaire de refondation. L'image-souhait de l'accomplissement du travail lié à l'effondrement rejoint son envers, la reconsolidation des choses. *Démolition d'un mur* incarne l'oscillation permanente du mouvement du monde et de ses sociétés comme la nécessité du travail de l'homme devant œuvrer à partir de sa matière. Son dédoublement filmique fait songer à la potentialité théorique de son autonomie. Cette matière, poudreuse, apparaît par ailleurs très littéralement dans l'œuvre. Elle accapare un instant l'entièreté du cadre et peut s'imaginer comme un seuil de franchissement des temps, une entrée dans le territoire d'Eurydice, à recueillir en enfer, ou bien au sein du passé. À ce propos, Jean Epstein analyse ainsi l'image de l'inversion temporelle d'un foyer détruit :

Quand un film inversé montre les décombres d'une maison s'envolant et se regroupant en forme du bâtiment explosé, si absurde que paraisse ce spectacle, il ne fait que parodier l'autre mode logique, selon lequel Cuper retrouvait les espèces disparues à partir de leurs débris fossiles ; selon lequel les détectives des romans reconstituent le criminel à partir de ses traces¹.

Et en remontant encore un peu le temps, nous pouvons lire dès 1898, le poète mexicain Amado Nervo s'enthousiasmer avec lyrisme d'une telle capacité du cinéma :

Oh ! S'il nous avait été donné d'ainsi reconstruire toutes les époques ; si nous avions pu, grâce à un appareil magique, contempler, comme du haut d'une étoile, l'immense défilé des siècles ; assister à la formidable marche des mortels à travers les temps. Comme nous comprendrions alors le vaste plan de l'univers ! Comme nous surprendrions la véritable philosophie de l'histoire, et quel arrière-goût si profond de résignation et d'espérance nous resterait dans l'âme au spectacle de cette douleur millénaire qui finira par ciseler le calice de diamants dans lequel le dernier homme boira la science

¹ Jean Epstein, *Le Monde fluide de l'écran*, Éditions numériques Les classiques des sciences sociales, édition réalisée à partir de l'article de Jean Epstein, « Le monde fluide de l'écran », *Les Temps modernes*, n° 56, juin 1950, Université du Québec à Chicoutimi, 2002, p. 12, disponible sur <http://classiques.uqac.ca/classiques/epstein_jean/monde_fluide_ecran/le_monde_fluide_ecran.pdf>.

éternelle et l'éternel amour, devant un univers déjà purifié par bien des feux de la charité, et déjà lavé par bien des océans de larmes¹ !

Un siècle en particulier est admirable « du haut d'une étoile », grâce à l'appareil lié à la reproductibilité technique du mouvement : ce vingtième siècle où tant de choses sont mortes et tant de choses ont vécu. Le cinéma a accompagné nombre de ses événements, utopies, idéaux ou projets, mais aussi nombre de ses défaites, et donc sa mélancolie. Parce que la machine filmique s'est ancrée dans l'Histoire, nous avons accès à certaines de ses *promesses*, comme celles des espérances de métamorphose du monde social.

C'est le terme qu'emploie Marc Augé, lorsqu'il évoque la figure du chantier, affirmant d'emblée : « Le charme des chantiers, des friches en attente a séduit des cinéastes, des romanciers, des poètes² ». Cela tient selon lui à sa puissance anachronique : « Contre l'évidence, il met en scène l'incertitude. Contre le présent, il souligne à la fois la présence encore palpable d'un passé perdu et l'imminence incertaine de ce qui peut advenir : la possibilité d'un instant rare, fragile, éphémère, qui échappe à l'arrogance du présent et à l'évidence du déjà-là³. » Cette figure tiendrait en elle toute la force du déphasage, de la déchirure des rets d'un savoir du pur présent, et incarnerait les enjeux du *contemporain*, tels qu'ils ont été ici défendus. Apte à évoquer l'effacement du passé et l'ouverture vers l'avenir, « les chantiers, éventuellement au prix d'une illusion, sont des espaces poétiques au sens étymologique : quelque chose peut s'y faire ; leur inachèvement tient d'une promesse⁴ ». Dans ces lieux de construction apparaissent la capacité et le souhait de création de l'être, de novation à faire valoir sur le monde. Le cinéma n'a-t-il pas la capacité de montrer de tels désirs issus d'autres temps ? De ce fait, il semble que l'on puisse attester d'une époque des bâtisseurs d'un monde commun.

« Me voici l'appareil, je me lance selon la résultante, en manœuvrant dans le chaos des mouvements, en fixant le mouvement avec le mouvement, depuis les combinaisons les plus compliquées⁵ » : ainsi démarrerait l'un des

¹ Amado Nervo, « Comme du haut d'une étoile...(1898) », dans Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art, 1895-1920, op. cit.*, p. 60.

² Marc Augé, *Le Temps en ruines*, Galilée, Paris, 2003, p. 88.

³ *Ibid.*, p. 88-89.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ Dziga Vertov, « Kinoks-Révolution », traduit du russe par Ludmilla Florovskaia, Ruta et Georges Sadoul, *Les Cahiers du cinéma*, n° 146, août 1963, p. 18.

manifestes de Dziga Vertov datant du 10 avril 1923. La machine employant les mots de l'homme, dans une harmonie entière, pouvait exalter sa force libératrice et créative : « Libre de l'obligation de 16-17 images par seconde, libéré du cadre temporel et spatial, je juxtapose n'importe quel point de l'univers fixé par moi n'importe où. Ma voie vers la création : une vision nouvelle du monde. Voilà que je déchiffre d'une manière nouvelle le monde qui vous est inconnu¹ ».

Sous la plume de Dziga Vertov, l'objet mécanique prend la parole, célèbre sa propre puissance, celle d'une « longue-vue » capable de « pénétrer » la réalité comme jamais cela n'avait pu être fait, et de braver les cadres spatiaux et temporels. Ce discours de la machine témoigne d'un accomplissement de l'homme nouveau qui devient total à sa rencontre : « En mettant à jour l'âme de la machine, en rendant l'ouvrier amoureux de son établi, la paysanne, de son tracteur, le machiniste de sa locomotive, nous introduisons la joie créatrice dans chaque travail mécanique », déclarait Vertov dans un autre manifeste où il revendiquait appartenir à la communauté des *Kinoks* en lieu et place de celle des « cinéastes » formant, selon lui, un « troupeau de chiffonniers qui fourguent assez bien les vieilleries² ».

Le discours du Kinok est une célébration de l'harmonie entre l'être et la technique, pour construire une nouvelle société commune. « NOUS marchons, face dévoilée, vers la reconnaissance du rythme de la machine, de l'émerveillement du travail mécanique, vers la réception de la beauté des processus chimiques³ » : ses images contiennent l'extase des matières en mouvement. « Nous chantons les tremblements de terre, nous composons des ciné-poèmes avec les flammes et les centrales électriques, nous admirons les mouvements des comètes et des météores, et les gestes des projecteurs qui éblouissent les étoiles⁴ », ajoute-t-il.

Vertov compare son cinéma à une poésie des éléments physiques, terrestres ou cosmiques, comme à une tâche de bâtisseur lorsqu'il évoque le *Kinopravda* (« ciné-vérité »), la pratique des actualités filmées par les *Kinoks*

¹ *Ibid.*

² Dziga Vertov, « Nous » dans « Dziga Vertov : Texte et manifestes », *Les Cahiers du cinéma*, n° 220-221, mai-juin 1970, p. 7.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

(ciné-œil). Ainsi, la « *Kinoprava* est faite avec le matériau comme la maison est faite avec les briques. Avec les briques, on peut construire une cheminée, le rempart d'une forteresse et bien d'autres choses encore. Avec la pellicule filmée, on peut édifier différentes choses encore¹ ». Le cinéma est une construction, à la manière d'une demeure que l'on habite. Et dans le cas du film – en particulier lorsqu'il se propose de faire face au réel – comme dans celui de la maison, la responsabilité de la matière est essentielle pour que la production tienne : « C'est pourquoi il faut traiter avec sérieux les actualités cinématographiques, cette fabrique de matériaux où la vie, en passant par l'objectif de la caméra, ne s'enfuit pas à jamais et sans laisser de traces, mais laisse au contraire une trace précise et inimitable² ». Le cinéma de Dziga Vertov a donc de nombreuses raisons d'être associé à la figure du chantier : il est la célébration de la puissance créatrice de l'homme et de la machine, mais aussi maison et *refuge*, puisqu'il conserve l'empreinte de ce qui fut filmé. *La Onzième Année* (1928), datant du lendemain de l'anniversaire de la révolution d'octobre, contient selon nous l'ensemble de ces enjeux.

Cette onzième année est la première d'une décennie de gouvernance révolutionnaire. Elle est aussi la première d'un contexte de production pour Dziga Vertov : après avoir rompu avec le *Goskino*, l'organe de production de l'état russe, ce film est produit par le V.U.K.F.U, comité pan-ukrainien du cinéma et de la photographie. Malgré ce premier moment de rupture, symptomatique des divergences existantes entre les cinéastes et les autorités politiques, et qui atteindront leur paroxysme dans les accusations de « cosmopolitisme » que subira Vertov³, l'œuvre est l'illustration même de l'exaltation de ses manifestes. Comme une pulsation régulière, un carton s'affiche en alphabet cyrillique : « Nous construisons » (Fig. 31b). Les divers édifices se dressent dans le film à la gloire du programme socialiste qui doit être lancé dans toutes les « parties » du monde⁴. Les liquides brûlants des

¹ Dziga Vertov, « La Kino Pravda », *op. cit.*, p. 11.

² *Ibid.*

³ « Dans les années 30, Vertov n'est plus en cour. Car Boris Choumiatski, le nouveau patron du cinéma soviétique, préfère les films grand public à l'avant-garde. Après-guerre, Staline lance sa campagne contre les intellectuels "cosmopolites", entendez juifs : Vertov est attaqué. Il survivra pourtant quelques mois au Petit Père des peuples et meurt d'un cancer en 1954 », écrit Edouard Waintrop dans « Tout Vertov à Pordenone », publié le 20 octobre 2004 dans *Libération* [en ligne], consultable sur : <http://next.liberation.fr/cinema/2004/10/20/tout-vertov-a-pordenone_496652>.

⁴ En référence à une autre œuvre de Dziga Vertov, *La Sixième Partie du monde*, réalisée en 1926.

fourneaux, et l'épaisseur de leurs vapeurs, les lignes métalliques qui charpentent les paysages, la vitesse des appareils mécaniques : telles sont les formes qui composent la poésie filmique des nouvelles créations de l'homme. Dans un plan jouant de la surimpression des travailleurs et du chantier, la consécration de l'être œuvrant à la construction de la terre à rendre communément habitable est littéralement signifiée : les corps en plein labeur sont comme des géants qui se posent sur le monde, ils possèdent le pouvoir de sa métamorphose (Fig. 31c).

C'est cependant un chantier précis qui occupe les images et le discours de la première partie de *La Onzième Année* : celui de la centrale hydroélectrique du Dniepr en Ukraine, construite entre 1927 et 1932, et promise dans l'œuvre de Dziga Vertov à devenir la plus imposante d'Europe. Pour ce faire, de multiples zones habitées allaient être inondées. Le cinéma relate frontalement cet événement à venir : c'est une nouvelle fois une surimpression qui noue l'image d'une maison et le mouvement de l'eau s'apprêtant à la recouvrir (Fig. 31d). Dès lors, une autre problématique que celle de la glorification d'un idéal politique peut être réfléchie face au film.

Vertov pouvait affirmer la « trace inimitable » que le cinéma laisserait des choses. Le plan de cette demeure submergée évoque cette capacité de conservation imaginaire des éléments envers et contre tout bouleversement du monde. Celui-ci est en effet métamorphosé lorsqu'un chantier se dresse. Le changement peut être conséquent, comme dans le cas de la centrale hydroélectrique du Dniepr. En aval du fleuve se trouve l'île de la Khortytsia, et sur celle-ci résident les marques d'un autre temps. *La Onzième Année* s'ouvre sur des images de falaises acérées et de vagues sauvages. Puis, surgit le squelette d'un scythe âgé de 2000 années. Le montage alterné des séquences de ces hommes s'affairant à l'immense chantier et de ces territoires ancestraux peut indiquer la velléité de conquête et de maîtrise du monde naturel. Mais l'image du squelette fonctionne comme une hantise, et interfère un peu plus tard, alors que le film se consacre au dynamisme machinique du chantier. Encore une fois, par une surimpression, le geste du bâtisseur s'entrelace avec ce vestige archéologique d'un temps lointain (Fig. 31a).



Fig. 31a, 31b, 31c, 31d. Dziga Vertov, *La Onzième Année*, 1928.

Edgar Morin certifiait, dans son fameux essai sur le cinéma dès 1956, que « La surimpression fantomatique et le dédoublement, nous les avons inscrits en première place parce qu'ils ont pour nous les traits familiers d'une "magie" déjà évoquée, mais aussi parce qu'ils détiennent les caractères propres au monde nouveau du cinéma¹ ». La puissance des spectres est aussi celle de la novation. Le caractère magique est à la fois celui qui touche aux croyances archaïques, et celui qui a trait à la prestidigitation. La surimpression et le dédoublement « *sont des trucs, d'effet d'abord fantastique, mais qui, par la suite, vont devenir techniques de l'expression réaliste*² ». Depuis les fables oniriques jusqu'à la description et l'analyse ancrées dans le réel, le chemin opéré par ces trucages sont symptomatiques d'une ambivalence inhérente au cinéma : « Le cinéma opère une sorte de

¹ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Minuit, Paris, 1956, p. 59.

² *Ibid.*

résurrection de la vision archaïque du monde en retrouvant la superposition à peu près exacte de la perception pratique et de la vision magique – leur conjonction syncrétique. Il appelle, permet, tolère le fantastique et l'inscrit dans le réel¹. » Selon Edgar Morin, l'appareil cinématographique est déjà en soi une forme de *surimpression*. Jean Epstein admettait également la profusion et la densité d'éléments qui jaillissent de l'expérience du film en ces termes : « Sans doute, l'information visuelle du cinéma, par suite de son abondance et de sa diversité, compose sa réalité d'êtres un peu confus et diffus, de choses empâtées et ennuagées qui rappellent les monstres des plaques impressionnées plusieurs fois au lieu d'une, et donc, en plus, le trouble est toujours remué d'enrichissements² ».

Il est question, à de multiples égards, de ces « choses ennuagées », *superposées* dans *La Onzième Année*. Cela invite à nous extraire d'une lecture linéaire du film, malgré son profond ancrage idéologique. Manifestement, l'homme est transcendance, et construit désormais le monde lui-même, par la force de la collectivité (Fig. 31c). Mais les chantiers, lieux chargés d'une ambivalence symbolisant bien l'idée de *surimpression*, ne se font pas sans disparition. Lorsque Vertov montre ce plan de la maison prête à être noyée, plusieurs « nuages » de temps sont saisissables (Fig. 31d) : le présent de cette bâtisse, et celui de ce fleuve au moment du tournage qui, lorsqu'ils se combinent, mélangent passé et futur ; passé d'un lieu de vie, et futur de sa disparition. Aussi est-ce comme si le cinéma ne pouvait se défaire de la puissance d'éveil des forces archaïques, qui résistent à toute transformation radicale du monde.

« Fort de cette ambivalence, on comprend que le chantier nous apparaisse au fond comme une écriture du temps, une chronophotographie du présent du Monde, pris entre le passé de la ruine et le futur de la construction³ », écrivent précisément Jean-Max Colard et Juliette Singer dans leur étude. La correspondance entre cette figure, l'idée même du cinéma et les images que cet appareil déploie en paraît des plus prononcées. Comme « du haut d'une étoile », nous assistons à la marche et aux promesses du temps passé vingtième siècle : « Dans le désir manifesté tout au long du XXe siècle

¹ *Ibid.*, p. 160.

² Jean Epstein, *Le Monde fluide de l'écran*, *op. cit.*, p. 14.

³ Jean-Max Colard et Juliette Singer, *op. cit.*, p. 46.

de faire fusionner l'art et la vie, le chantier apparaît comme un des lieux actifs de cette jonction : espace-temps d'un travail ouvert et collectif, lieu des travaux en cours¹ ».

Ces travaux comme ses promesses sont à de nombreux égards toujours inachevés. Dès lors, de la même manière qu'un squelette scythe, deux fois millénaire, pouvait hanter l'ode à la construction d'un monde socialiste de Dziga Vertov, la matière des chantiers les plus actuels sont peuplés de « souvenirs de ce qu'il reste à faire ». Les « images-souhaits » que contiennent les œuvres de cette époque des bâtisseurs, qui rêvaient d'un monde nouveau fondé sur l'égalité sociale en même temps qu'une technique esthétique s'inventait, traversent les temps et jaillissent jusque dans les films contemporains.

3. Le contemporain en construction

C'est au sein du *Barrio Chino*, fameux quartier barcelonais, que José Luis Guérin a réalisé *En construction* (2001). L'œuvre entière est consacrée à la figure du chantier (Fig. 32b). Sans doute pouvons-nous aussi parler « d'ode » à ce propos. La révérence est dédiée à ce singulier espace filmique comme aux êtres qui s'y meuvent. Et pour cause : le quartier est soumis à de profondes mutations urbaines, et la disparition de ses particularités sont à craindre. « J'ai vécu dans la peur des métamorphoses² », peut-on d'ailleurs lire sur l'une des pages du *Journal du voleur* écrit par Jean Genet, et publié en 1949. L'auteur y romance sa vie de malfrat et d'amant mené à partir de 1932 dans ce faubourg de Barcelone qui semble n'avoir rien à envier à ceux qu'habitent les *ragazzi* des œuvres de Pier Paolo Pasolini. « Derrière le Parallelo il y avait un terrain vague où les voyous jouaient aux cartes. (Le Parallelo est une avenue de Barcelone parallèle aux célèbres Ramblas. Entre ces deux voies, très larges, une multitude de rues étroites, obscures et sales forment le Barrio Chino)³ ». Le lieu paraissait imprégné de cette poétique des rebus qui touche autant le paysage que ses habitants : « Le Barrio Chino était alors une sorte de repaire peuplé moins d'Espagnols que d'étrangers qui tous étaient des voyous pouilleux. Nous étions quelquefois vêtus de chemises de

¹ *Ibid.*

² Jean Genet, *Journal du voleur*, Gallimard, Paris, 1949, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 39.

soie vert amande ou jonquille, chaussés d'espadrilles usées, et notre chevelure plaquée paraissait vernie à craquer¹ », témoigne Jean Genêt, et sans doute ce portrait est-il pour lui des plus somptueux.

José Luis Guérin perçoit sans doute aussi l'Histoire marginale du quartier comme une source vive de poésie filmique, qu'il se doit d'enregistrer avant que celle-ci ne s'efface. Au début du XXe siècle, le Barrio Chino est à la fois un espace de prostitution assidument fréquenté par les marins, et le point d'ancrage d'une résistance politique ; on appelle la « semaine tragique » les jours de révolte ouvrière contre la campagne militaire de l'Espagne dans le Rif au Maroc qui se déroulèrent à partir du 26 juillet 1909. À l'aube du XXIème, un plan de réaménagement est enclenché : « En 2001, les immeubles de la rue de la Cadena portant des numéros pairs et ceux de la carre Sant Jeroni avec des numéros impairs sont détruits », et « au coin de la carrer Sant Rafal, en face du fameux restaurant la Casa Leopoldo, où l'écrivain Manuel Vasquez Montalban dégustait des poissons grillés ou des tripes à la catalane un autre pâté de maisons a été rasé² ».

Tel est le contexte au sein duquel s'ancre *En construction*. Les premières images qui ouvrent l'œuvre portent déjà toute cette mémoire du quartier (Fig. 32a). Le noir et blanc suggère la distance temporelle qui les sépare du temps contemporain, et un carton vient certifier que la transition d'une époque à une autre est ce qui doit être saisie par le film : « Des choses vues et entendues pendant la construction d'un immeuble dans "El Chino", un quartier populaire de Barcelone qui est né et qui meurt avec le siècle ». Parmi ces multiples éléments enregistrés au cours de cet effondrement, paradoxal en ce qu'il est également une construction, l'image de squelettes qui surgissent d'un passé des plus lointains *déchirent*, une fois encore, la logique des temps (Fig. 32c).

¹ *Ibid.*, p. 26.

² Edouard Waintrop, « Barrio Chino un tour de vices », dans *Libération* [en ligne] publié le 4 août 2004, consultable sur : <http://www.liberation.fr/cahier-special/2004/08/04/barrio-chino-un-tour-de-vices_488349>.



Fig. 32a, 32b, 32c. José Luis Guérin, *En construction*, 2001.

Rappelant *La Onzième Année* de Vertov, cette figure mortuaire agit à la façon d'une *apparition* au sein du film comme au sein de la réalité concrète et s'ajoute à l'ambivalence temporelle inhérente aux chantiers. Et comme dans *La Onzième Année*, ces squelettes proviennent de temps millénaires : dans l'œuvre de José Luis Guérin, les ossements sont d'origine romaine, et ont 1500 ans selon les dires de la foule d'individus se réunissant autour de la découverte. Leur irruption dans le cours du monde interrompt littéralement le travail de construction : « Le chantier est bloqué pour un bout de temps non ? », demande l'un des observateurs, « Mais le salaire est garanti ! », lui répond-on, « Ils ont de sacrés congés, ici, les ouvriers. Ils sont les rois ! », ajoutent encore quelques voix. L'inversion de ce rapport de classe n'est pas seulement signe d'une douce ironie qui singe la situation. Elle résonne avec la

problématique de l'iniquité sociale qui s'invite jusque dans un dialogue sur la *vanité* de l'existence humaine : « Pourquoi s'énerver ? On est si peu de choses. Cette manie qu'on a toujours de se disputer. Quand on voit ce qu'on est... Regarde un peu. On se fâche, on se complique l'existence... », questionne une première femme, avant que la seconde ne réagisse : « – Et on finit tous dans le même trou. – Tous, riches et pauvres. – Sans distinction. – Finies les différences. – Heureusement. Il ne manquerait plus que ça ! »

Comme le résume Anne-Élisabeth Spica, « La vanité, d'abord synonyme de frivolité ou de faiblesse, s'est rapidement connotée d'une valeur existentielle et spirituelle. Sentiment aigu que ce monde n'est qu'un songe et que la mort en est l'inévitable sanction, il s'extériorise selon une série de formulations doubles et réversibles¹ ». « Pas de dénonciation des vaines apparences sans l'éloge de leur beauté, pas de rejet du vain sans appétit et de vain et de vide² » : tels sont les enjeux pleins d'ambiguïté de cette figure majeure de l'Histoire de l'art. La vanité qui, en peinture, allégorise allégrement l'humilité de l'homme face au passage du temps par les moyens d'un crâne, est « emblème de la période historique où elle connaît son efflorescence spirituelle et artistique », « celle de la sortie de crise théologique et herméneutique que constitue la dernière Réforme, la tridentine », « celle de l'entrée en crise anthropologique que constitue l'invention du sujet, de Montaigne – et du développement d'une économie d'échanges – aux moralistes classiques³. » Mais en tant qu'« esthétique sensible de la mort » ou « recherche d'un apaisement à ses angoisses morbides », elle connaît tout autant une « permanence » qu'une multiplication de ses formes et de ses « traverses⁴ ».

La variation que propose *En construction*, à partir de squelettes romains, convoque en effet plusieurs mémoires. Ainsi, un vieil homme saisi par leur vision se permet de douter de leur origine face à un petit garçon : « Ça remonte à l'époque de tous ces assassinats. Je te le garantis. – Non, ça date du temps des Romains. – Tu parles, Charles. C'est du pipeau, tout ça. Si on analyse les restes, on le saura bien. Je te le dis, moi : ça date de l'époque où

¹ Anne-Élisabeth Spica, « La Vanité dans tous ses états », *Littératures classiques*, 2005/1, n° 56, p. 5.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ *Ibid.*

il y a eu tous ces crimes en Espagne. » L'exemple illustre le principe de collision des temps : des restes funéraires millénaires peuvent éveiller chez l'individu contemporain le souvenir vivace des temps sombres du franquisme.



Fig. 33.
Photographie de Clemente Bernad, Villamayor de los Montes, 2004.

En effet, à partir de l'année 2000, l'Espagne connaît une période d'exhumation des charniers remplis par les victimes de la dictature, sous l'impulsion d'Emilio Silva et de l'ARMH (Association pour la récupération de la mémoire historique). Afin d'enquêter sur ces faits en dépit de la loi d'amnistie de 1977, l'instruction ouverte le 16 octobre 2008 par le juge Baltasar Garzón, déjà célèbre pour avoir lancé un mandat d'arrêt contre Augusto Pinochet, dénombrait 114 266 disparus¹. Une photographie de Clemente Bernad, prise lors de l'exhumation des restes de 46 personnes assassinées le 24 septembre 1936 à Villamayor de los Montes, porte en elle nombre des enjeux d'une telle pratique de redécouverte des morts (Fig. 33). En diagonale du cadre, un faisceau de lumière semble s'entrouvrir et défait la mainmise totale de l'ombre sur l'espace. Les ossements paraissent ici se tenir dans une improbable proximité réconfortante, qui trancherait avec la réalité de l'amoncellement des fosses communes ; en bas à gauche, un crâne donne l'impression de crier. Nous les retrouvons, enfin. Leurs voix imaginaires peuvent nous atteindre. Pris dans cette terre depuis des décennies, ils font

¹ Voir Antonia Garcia Castro, « À propos des "disparus" de la guerre civile espagnole (suite) », *Cultures & Conflits*, n° 72, 2008, p. 122.

littéralement corps avec la matière du monde : comment ne pas envisager leur (ré)apparition lorsqu'un chantier se dresse en son sein ? Notre considération épistémologique du montage pousse à réfléchir aux correspondances qui s'établissent entre la séquence de l'œuvre de José Luis Guérin et celle de *La Onzième Année* de Dziga Vertov. Outre la figure du squelette ancestral qui établit un lien iconologique direct entre les deux films, le documentaire consacré au *Barrio Chino* convoque explicitement l'imaginaire de la révolution d'octobre. « Rien ne peut faire que ce qui, en dix jours, a ébranlé le monde, soit à jamais effacé¹ », annonçait déjà Daniel Bensaïd, dans une intervention prononcée le 12 octobre 1997 à l'Université de Lausanne, après avoir cité des mots qu'Emmanuel Kant publia en 1798 dans « Le conflit des facultés », aux lendemains de la réaction thermidorienne, et qui résonnent profondément avec ceux de la chute du communisme d'État :

Un tel phénomène dans l'histoire de l'humanité ne s'oublie plus, parce qu'il a révélé dans la nature humaine une disposition, une faculté de progresser telle qu'aucune politique n'aurait plus, à force de subtilité, la dégager du cours antérieur des événements : seules la nature et la liberté, réunies dans l'espèce humaine suivant les principes internes du droit, étaient en mesure de l'annoncer, encore que, quant au temps, d'une manière indéterminée et comme événement contingent. Mais, même si le but visé par cet événement n'était pas encore aujourd'hui atteint, quand bien même la révolution ou la réforme de la constitution d'un peuple aurait finalement échoué, ou bien si, passé un laps de temps, tout retombait dans l'ornière précédente (comme le prédisent maintenant certains politiques), cette prophétie philosophique n'en perd pourtant rien de sa force. Car cet événement est trop important, trop mêlé aux intérêts de l'humanité, et d'une influence trop vaste sur toutes les parties du monde, pour ne pas devoir être remis en mémoire aux peuples, à l'occasion de circonstances favorables, et rappelé lors de la reprise de nouvelles tentatives de ce genre².

Un événement révolutionnaire est capable de bouleverser les structures institutionnelles qui organisent une société. Les conséquences d'un tel événement peuvent aussi corrompre l'espérance qu'il a portée, l'Histoire ne nous offre aucun doute sur ce point. Mais elles ne légitimeraient en aucun cas l'abandon radical des formes et des imaginaires qui furent dès lors déployés, ces nouvelles « dispositions » qui dessinent une alternative au monde présent, si tant est qu'on puisse les considérer comme porteurs de

¹ Daniel Bensaïd, « Questions d'octobre », intervention du 12 octobre 1997 à l'Université de Lausanne, [en ligne], consultable sur : <<http://danielbensaid.org/Questions-d-October?lang=fr>>.

² Emmanuel Kant, « Le conflit des facultés », dans *Opuscules sur l'histoire*, traduit par Stéphane Piobetta, Flammarion, Paris, 1990, p. 214-215.

progrès. « Peu importe si la révolution d'un peuple plein d'esprit, que nous avons vu s'effectuer de nos jours, réussit ou échoue, peu importe si elle accumule misère et atrocités au point qu'un homme sensé qui la referait avec l'espoir de la mener à bien, ne se résoudrait jamais néanmoins à tenter l'expérience à ce prix », déclare Kant dans une perspective analytique, cette révolution « trouve quand même dans l'esprit de tous les spectateurs (qui ne sont pas eux-mêmes engagés dans ce jeu) une sympathie d'aspiration qui frise l'enthousiasme et dont la manifestation même comportait un danger¹ ».

L'événement, lorsqu'il est analysé extérieurement, n'est dès lors plus à concevoir strictement pour ce qu'il a fait advenir, mais pour ce qui l'a poussé à naître, et ce qu'il permet d'envisager. Évidemment, il n'y a guère à noyer toute critique dans une absolue adhésion, l'enthousiasme « ne comporte pas une approbation sans réserve² ». Cependant, il serait peu judicieux, d'un point de vue intellectuel ou historique, de réduire l'idée même de la Révolution française, ses États généraux et sa déclaration des droits de l'homme et du citoyen, au seul régime de la Terreur. De même, considérer le soulèvement d'octobre comme un équivoque du thermidor stalinien, et oublier le désir d'émancipation du joug tsariste et de son inégalité fondamentale, n'est sans doute pas preuve de la plus grande des nuances d'esprit. Aussi peut-on éprouver la nécessité d'œuvrer à la mémoire d'un tel événement.

C'est au détour d'une conversation quotidienne, portant sur les données météorologiques et leurs aptitudes à susciter du poétique au sein de la banalité des jours qui passent, que survient discrètement le souvenir de la révolution d'octobre. La neige tombe (Fig. 34b), et le maçon lance à son confrère : « C'est sous cette neige, par un temps encore plus froid, que s'est faite une révolution, la révolution russe. “Travailleurs de tous les pays !” », conclut-il en mimant le geste d'un révolté levant le poing. Son confrère lui rétorque, amusé, « Tu as regardé *Le Courrier du Tsar* hier soir ? ». Nous ne savons quelle version du roman de Jules Verne, *Michel Strogoff*, paru en 1876 et dont le personnage central est messager pour l'homme régnant sur la Russie, fut diffusée ce soir-là à Barcelone. Cependant, l'expérience vécue en tant que spectateur du mouvement de ces flocons, à laquelle les individus comme nous-mêmes assistons à travers le cadre d'une fenêtre encore absente,

¹ *Ibid.*, p. 211.

² *Ibid.*, p. 212.

implique quelques échos. La séquence en évoque naturellement une autre située en amont.



Fig. 34a, 34b, 34c. José Luis Guérin, *En construction*, 2001.

C'est durant un labeur nocturne, dont l'obscurité n'est déchirée que par la lampe-torche du protagoniste, que la question du politique s'invite à l'occasion d'une sympathique dispute, animée par la bonhomie de l'un et la bougonnerie de l'autre (Fig. 34a). Ce n'est plus la vue de la neige qui induit l'objet de leur conversation mais une voix pleine de l'engouement de la jeunesse qui résonne depuis la rue : « Le capitalisme est foutu ! ». « Quelle cuite ! », prononcera le premier travailleur, circonspect. « Il a raison. Le capitalisme n'est pas éternel », affirmera radicalement celui qui verra apparaître la révolution russe entre les flocons, adoubant la voix – peut-être enivrée – en hors-champ. S'ensuit un dialogue marqué par des positions

contradictoires : « – Je suis de ceux qui pensent que le capitalisme a toujours existé et existera toujours. – Non, il est condamné. Il disparaîtra comme l’esclavage et le féodalisme. – L’esclavage a disparu ? ». En posant cette question, ce dernier songe-t-il à la permanence de l’assujettissement de l’homme par l’homme qui persiste en de nombreux lieux du monde comme à la persistance d’une inégalité sociale entre les êtres, qui le pousse peut-être à devoir travailler en pleine nuit ? L’autre révèle quoi qu’il en soit que, « chaque matin », il « chante l’internationale », cette « religion des pauvres ». Son camarade sceptique ne semble plus avoir de croyance, depuis qu’il demanda à un professionnel de la foi de l’éclairer sur ses doutes : « “Dieu ne se mêle pas des affaires des hommes.” J’ai demandé à ce même curé de m’expliquer le mystère de la sainte Trinité. Réponse : “C’est un mystère.” – Et ça le restera. – Il ne m’a donné aucune explication. Il n’en avait peut-être aucune. – J’ignorais que tu avais travaillé dans un cimetière. – On construisait des niches funéraires ».

Au moment où la thématique du rituel mortuaire rejaillit dans le film, la caméra se détourne des deux corps discutant et se focalise sur leur image : en pleine obscurité, aidés par l’effet de la lampe électrique, ils sont des ombres projetées, dansantes sur le mur de l’immeuble voisin. C’est dès lors l’idée même du cinéma qui est sollicitée : « J’étais hier au royaume des ombres », écrivait Maxime Gorki aux lendemains des premières séances du Cinématographe des Frères Lumière où il assistait aux premiers jours de ces « silhouettes » alors « grises¹ ». « Leurs sourires sont morts, bien que leurs mouvements soient pleins d’une énergie vivante, d’une insaisissable rapidité² » : si la phénoménologie du cinéma a évidemment fort changé depuis ces premiers temps – ces silhouettes sont aujourd’hui pleines de couleurs, produisent bien des sons et savent se déplacer, lorsqu’elles le désirent, à une vitesse tout à fait semblable à celle des êtres hors de l’écran –, la tension théorique entre deuil et vivacité des éléments filmés reste entière. Dans *En Construction*, la figure de la vanité incarne l’inquiétude de l’être face à sa disparition future et le souvenir du projet de société communiste émerge dans les discours. Mais c’est le devenir du *Barrio Chino* dans son entièreté qui

¹ Maxime Gorki, « Au royaume des ombres » (1896), dans Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d’un art, 1895-1920*, op. cit., p. 48.

² *Ibid.*, p. 49.

est soumis à la probabilité d'un effacement. Le chantier est cet espace qui témoigne d'un ensevelissement prochain des anciens lieux de vie.

À la fin de l'œuvre, le nouvel immeuble, presque terminé, est visité par des clients potentiels, manifestement désireux d'un renouvellement complet du quartier, qu'ils ne semblent pas régulièrement fréquenter. La teneur de leurs propos témoigne d'une attente sécuritaire et d'un lissage des paysages alentours : « Le hall de la résidence sera-t-il fermé ? Sinon il y aura du passage. – Il sera fermé. La façade donne sur la rue San Pablo, et à l'arrière, il y aura une grille. Personne ne pourra entrer. – Espérons que tout soit reconstruit un jour et que la vue soit plus jolie. Je ne veux pas voir de linge sur les balcons », entend-on alors que nous voyons un enfant qui observe la scène depuis la façade opposée. Il y a bien deux mondes qui se juxtaposent dans le conflit, le lieu de vie moderne bientôt construit se veut être à l'avant-garde d'une éradication des constructions passées. Deux autres propriétaires en devenir, dans une structure avancée en demi-cercle chérissent la future cloison qui permettra de leur cacher la vue (Fig. 34c) : « On ne verra pas cet immeuble... vétuste. – Affreux, oui. – Sinon je n'en voudrais pas, de cette pièce. » Les habitants initiaux du *Barrio Chino* ne sont plus que des parties à exclure en faveur de l'installation de nouvelles données urbaines, sans que ceux-ci ne puissent exprimer leurs positions en tant que citoyens.

À travers la figure du chantier, José Luis Guérin filme un passage du temps autant qu'il cristallise les problématiques de l'« hétéronomie » dans le contexte de l'urbanisme. Les êtres qui vivent dans ce quartier, chargé d'Histoire et d'imaginaire, semblent dépossédés du devenir de leur espace quotidien, désaffectés de leur « droit à la ville », en faveur des appétences de fructification d'un projet immobilier. Comme en atteste le théoricien et géographe David Harvey, « Le droit à la ville ne se réduit donc pas à un droit d'accès individuel aux ressources incarnées par la ville : c'est un droit à nous changer nous-mêmes en changeant la ville de façon à la rendre plus conforme à notre désir le plus cher¹ ». « Au cours des cent dernières années, à cause du rythme effréné de l'urbanisation, à cause de l'échelle immense sur laquelle elle s'est développée, nous avons été refaçonnés plusieurs fois de fond en comble,

¹ David Harvey, *Le Capitalisme contre le droit à la ville, Néolibéralisme, urbanisation, résistances*, traduit par Cyril Le Roy, Nicolas Vieillescazes, Clémence Garrot et Joséphine Gross, Amsterdam, Paris, 2011, p. 8.

sans même savoir pourquoi, comment, ni au nom de quoi », ajoute-t-il avant de soumettre à la réflexion des problématiques que le film de José Luis Guérin illustre pleinement : « Cela a-t-il contribué au bien-être des hommes ? Cela a-t-il fait de nous des êtres meilleurs, ou au contraire, cela nous a-t-il laissés là, pantelants dans un monde d'anomie et d'aliénation, de colère et de frustration ? Sommes-nous devenus de simples monades ballotées de droite et de gauche dans l'océan urbain¹ ? »



**Fig. 35a. Tariq Teguia, *Rome plutôt que vous*, 2006,
35b. Tariq Teguia, *La Clôture*, 2003,
35c. Tariq Teguia, *Ferrailles d'attente*, 1998.**

De telles questions font écho à l'appréhension incertaine du monde contemporain, voire désespérée et inquiète si l'on se réfère aux constats

¹ *Ibid.*, p. 8-9.

pasoliniens qui précèdent notre temps. La figure du chantier peut porter en elle l'idée de promesse. Elle peut également rendre visible l'entrelacement des temps, transmettre ce qui gît dans les souterrains du monde. Ne pourrait-elle pas aussi témoigner de ces sentiments d'inquiétude, de colère et de frustration inhérents à la critique adressée à l'actuel ? Dans un autre lieu du monde, en Algérie, les images de Tariq Tegua permettent de rendre concret ce rapport.

Deux jeunes gens, nommés Kamel et Zina, traversent les routes d'Alger à la recherche d'un homme capable de fournir au protagoniste masculin un passeport – fût-il fictif – synonyme d'une possibilité d'ouvrir l'avenir à l'ailleurs. Dans une maison dont le processus de construction semble avoir été interrompu, en attestent les giclées de peinture blanche sur les murs encore gris qui font ressembler les parois à l'expressionnisme abstrait de Pollock plutôt qu'au suprématisme de Malevitch, ils ne rencontreront que son cadavre. Sur le toit de la demeure, où l'horizon lointain se dessine grâce au bleu de la mer, les personnages échangeront à propos de faux documents qu'ils auront, malgré tout, retrouvés. Derrière eux, des tiges métalliques attestent l'état d'inachèvement de l'espace au sein duquel ils tentent de se mouvoir (Fig. 35a).

Entre immobilisme contraint et fervent désir de faire trembler les cadres, cette quête de la migration guide tous les enjeux du film. Elle correspond tout d'abord à une réalité inscrite au sein d'un malaise lié au contexte algérien d'après les années quatre-vingt-dix. Cette époque a vu advenir une violente guerre civile, opposant l'État aux ambitions électorales d'un parti religieux : le 26 décembre 1991, le Front islamique du salut (FIS) remporte le premier tour des élections législatives. Face aux résultats, des manifestations populaires s'organisent dès le 2 janvier 1992. Le 11 janvier, le président Chadli Bendjedid démissionne, laissant la place à un Haut Comité d'État présidé par Mohamed Boudiaf. À la demande du ministère de l'Intérieur, le FIS est dissout le 4 mars. Boudiaf, l'un des membres fondateurs du FLN, revenu d'exil dans le cadre de la crise, est alors assassiné le 29 juin de la même année¹. Le conflit fera des dizaines de milliers de mort durant la décennie, avant que le processus d'amnistie ne se déploie à la veille du 5

¹ Voir « Algérie : 6 ans de Guerre civile », *Manières de voir*, n° 37, juillet-août 1998, consultable sur le site du *Monde diplomatique* : <<https://www.monde-diplomatique.fr/mav/37/A/55345>>.

juillet, jour anniversaire de la 37^{ème} année d'indépendance¹. Le mort que les personnages de *Rome plutôt que vous* trouveront dans une baignoire, comme le froid assassinat conclusif de Kamel qui mettra un terme à ses propres espérances d'exil, ne peuvent que réinviter la mémoire terrible de ces événements, à la manière des squelettes évoquant les charniers franquistes dans *En Construction*.

Au-delà de la hantise de cette Histoire – d'autant plus fantomatique qu'elle est bafouée en vertu de mensonges et d'enlèvement² – les profondes velléités d'exil résonnent avec celles de nombre d'individus de la société algérienne contemporaine. « La politique de l'*infitah* [ouverture économique] et la diffusion d'antennes paraboliques véhiculant un modèle consumériste occidental se résumaient dans l'expression : “*Une villa, une blonde et une Honda.*” Mais, à partir de 1986, la dérision populaire impose la formule “*pour une vie ailleurs*” à la place de la devise officielle “*pour une vie meilleure*”³ », note Meriem Vergès. Les adages populaires témoignent de la réalité vécue : une réalité où primerait la consommation et la richesse, orientées d'un point de vue masculin, et où les espérances d'une amélioration de l'existence semblent avoir disparu. Car, pour peu que l'on veuille adhérer au discours de la possession, il faut pouvoir en avoir les moyens. Or, le contexte qui s'ouvre dans les années quatre-vingt-dix est celui d'un creusement des inégalités sociales, « le régime du réformisme a mis en avant la réussite sociale conformément aux critères de l'économie de marché sans assurer au préalable les moyens de l'atteindre⁴. » Et cinq années après l'article de Meriem Vergès, deux journalistes algériens peuvent écrire : « le mal-vivre des jeunes s'exprime de multiples façons. Les mosquées restent toujours aussi fréquentées, mais les concerts et les stades, où l'on dépense sans compter,

¹ Voir José Garçon, « Algérie : Bouteflika joue l'amnistie. Le Président annonce la libération de milliers d'islamistes », dans *Libération* [en ligne], 5 juillet 1999, consultable sur : <http://www.liberation.fr/planete/1999/07/05/algerie-bouteflika-joue-l-amnistie-le-president-annonce-la-liberation-de-milliers-d-islamistes_278448>.

² Voir Djamel Benramdane, « Rouages d'une guerre secrète », dans *Le Monde diplomatique* [en ligne], mars 2004, consultable sur : <<https://www.monde-diplomatique.fr/2004/03/BENRAMDANE/11094>>.

³ Meriem Vergès, « Avoir vingt ans en Algérie », dans *Le Monde diplomatique* [en ligne], novembre 1995, consultable sur : <<https://www.monde-diplomatique.fr/1995/11/VERGES/6769>>.

⁴ *Ibid.*

attirent tout autant les foules¹ ». Ce malaise qui s'étendrait sur la jeunesse, en quête de sérénité dans la foi des prédicateurs comme dans l'extase festive, pourrait traduire le phénomène de *désaffection* et de *dépolitisation* ici travaillé : « sur fond de discrédit des partis politiques et toutes les formes de médiation entre les Algériens et l'État, la crise sociale peut réserver de très mauvaises surprises dans un pays officiellement entré dans la paix sans être totalement sorti de la guerre² ».

Un tel « mal-vivre » lié à la complexité du monde social comme au plus vif héritage de la guerre imprègne en effet les images de Tariq Tegua. Dans les tout premiers temps du film, le personnage de Zina croise celui de Kamel, après avoir dû se confronter à l'autorité quotidienne de sa mère, inquiète de l'éventualité terroriste. « Salut graine de terroriste ! », répondra-t-elle d'ailleurs à son homologue masculin. C'est un traveling latéral plein de hâte (« Pourquoi tu cours ? », demande l'homme), rythmé par les sauts de cadre et d'échelle, qui met en image le moment de leur rencontre. La séquence est pleine d'une puissance expressive et témoigne d'une profonde envie de mouvement ; Kamel tente de la convaincre de quitter Alger pour Rome avec lui. Les hurlements libres du saxophone d'Archie Shepp sur un intense jeu de percussions magrébines (issus d'un titre enregistré lors d'un concert au Festival panafricain d'Alger en 1969) paraissent résonner avec l'intériorité de leurs êtres et imaginaiement les libérer de leurs cloisonnements. Cette séquence illustre la force de la poétique du déplacement ou de la mobilité, apte à faire bouger quelques lignes jusque dans l'esprit du spectateur. Selon Saad Chakali, « les grands films sont ceux qui ne cessent en effet de travailler tous les déplacements possibles, posant autant de frontières, de grilles et de limites à la seule fin d'y faire surgir des glissements ou passements comme autant de grisants événements – des dépassements critiques de l'existant à partir de l'existant, dans la dialectisation d'un existant *non réconcilié*³ ».

Mais cette vivacité esthétique cesse brusquement : dans le plan suivant, les deux individus regardent fixement l'horizon qu'esquissent les différentes

¹ Lakhdar Benchiba et Akram B. Ellyas, « Le mur de l'argent fragmente la société algérienne », *Le Monde diplomatique* [en ligne], octobre 2000, consultable sur : <<https://www.monde-diplomatique.fr/2000/10/BENCHIBA/2443>>.

² *Ibid.*

³ Saad Chakali, « Déplacer (des montagnes). La position consistant à ne pas rester à sa place », *dérives.tv* [en ligne], 22 mars 2017, consultable sur : <<http://derives.tv/deplacer-des-montagnes/>>.

voies de transport visibles. Ils échangent alors autour des enjeux de l'exil : « – L'argent et les marchandises voyagent, pas les hommes. – Arabes, ça veut dire : “ceux qui bougent”. – Ça veut dire, “ceux que l'on refoule”. – “Envoyez-moi ceux qui n'ont pas de patrie. Ceux qui sont jetés pas la tempête. Je lève ma lampe au-dessus de la porte d'or”. » À Kamel citant le poème d'Emma Lazarus écrit en 1883 et ornant la Statue de la Liberté depuis 1903, Zina répond, non sans pragmatisme, que « pour Kafka la Statue de la Liberté a un grand bâton au bout du bras ». « S'il parle comme ça, sûr qu'on lui a refusé le visa ! », affirme en retour Kamel.

La « frontière » est très certainement l'une des figures situées au cœur du cinéma de Tariq Tegua, et la « parole » est l'un des biais qui permet de l'interroger, comme le note Antony Fiant¹. Avant *Rome plutôt que vous*, tout au long de la décennie liée à la guerre civile, le cinéaste a pu expérimenter la forme filmique de plusieurs court-métrages qui semblent nourrir sa première œuvre longue. Celui qui se nomme *La Clôture* (2003) est ainsi traversé par nombre des intentions évoquées.

« J'envisageais ça comme des pavés. Il y a ceux qui volent et là c'est des pavés vidéo² ! » Le rapport à la *frontalité* est inhérent au court-métrage tourné dans la circonscription administrative de Bab El Oued à l'ouest d'Alger. Le film est fait de la collision de discours de personnages qui nous *font face*, exprimant leurs désarrois sociaux avec intensité, et de vues des espaces qui composent le quartier populaire. « Ces paysages politiques ne sont pas un objet théorique mais des espaces traversés par des individus qui ont des désirs, des peurs, des absences, des impossibilités à faire – c'était le sens de *La Clôture* –, de grands pessimistes, mais des “pessimistes hyperactifs” pour reprendre la formule de Michel Foucault³. » Nombre d'entre eux affirment leur vive expressivité dans le court-métrage de Tariq Tegua. Au cœur de la nuit algérienne, après un plan au sein duquel nous distinguons les armatures d'un bâtiment inachevé, un être prend possession du cadre et livre ces constats (Fig. 35b) :

¹ Antony Fiant, « Les frontières abstraites dans le cinéma de Tariq Tegua », dans Corinne Maury et Philippe Ragel (dir.), *Filmer les frontières*, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 157-170.

² Propos de Tariq Tegua recueillis par Olivier Barlet, dans le cadre de « La leçon de cinéma de Tariq Tegua » au Festival des films d'Afrique du pays d'Apt, 2009, consultable sur : <http://www.africapt-festival.fr/pages2009/art_africatre3.htm>.

³ *Ibid.*

Kader, trente-deux ans. J'habite Aïn Benian à seize kilomètres d'Alger, seize kilomètres de la capitale. Quoi te dire ? Vraiment, je trouve pas les mots justes pour dire les choses. Les mots d'un dictionnaire ne peuvent pas... Ils ne suffisent pas... C'est tellement... C'est une chose trop profonde pour être exprimée. C'est tellement flou, quelque chose d'obscur. Tu ne peux pas l'exprimer clairement. « On a marre » ! Sérieusement, « on a marre ». Qu'est-ce qu'on fait ? Qu'est-ce que vous voulez que je fasse ? Travailler, ça n'a pas de sens. Tu t'en sors pas. Ne pas travailler ? Tu ne peux pas faire ce que tu veux. Que doit-on faire ? Se sauver à l'étranger ? Ce n'est pas possible. C'est plus difficile que ce que l'on vit. Déjà, « partir ailleurs » ! C'est compliqué. Un algérien comme moi il veut vivre. J'ai envie en vieillissant de raconter à mes enfants que leur père a fait ceci et cela. Mais cela n'a pas de sens. Lorsqu'ils me demanderont « qui es-tu ? » Je leur répondrai : « Je suis Amar ben Amar, un anonyme qui a été du ventre de sa mère à sa tombe. » Il n'a pas vécu ! J'ai pas vécu ! Parce qu'il y a quarante personnes qui décident pour trente millions d'Algériens. On décide de leur avenir. Tu ne peux pas vivre. Tu sors avec ta copine et les flics viennent te voir parce qu'est contraire à la morale, à la religion, ou parce que notre société n'est pas prête à l'accepter. Tu veux vivre avec tes amis en t'exprimant, tu ne peux pas. Ça n'a pas de sens, ce qu'on vit. Elle n'a pas, elle n'a pas... Ce n'est pas raisonnable. Il faut qu'on trouve une solution. Partir ? Rester ? Rester ou partir ? La solution on la trouve pas. Les gens étouffent. Ils s'abrutissent dans la drogue, la boisson, la délinquance. Si vous ne nous supportez pas dites-le-nous. Si vous voulez pas que l'algérien vive, ne lui montrez pas qu'il existe quelque chose de mieux. Montre-lui que le monde est en ruine. Ne lui montrez pas qu'il y a une vie meilleure que celle que je vis. Enlevez les paraboles ! Enlevez les images de l'extérieur. Enlevez ce qu'il y a dehors. La « liberté » ... Enlevez ce mot de nos têtes. Expurgez de nos têtes le mot « liberté » ! Expurgez de nos têtes le mot « développement » ! Ne nous l'enseignez pas dans les écoles. Dites-nous que le monde est bâti sur la désolation. Comme cela, on saura que notre vie est belle. On ne peut pas se sentir mal à l'aise dans notre peau pare que vous voulez montrer que c'est ça ou rien du tout. Libérez nous !

Retranscrire ainsi l'intégralité du monologue saisi face caméra nous semble bien restituer la forme comme les enjeux du « pavé », comme pouvait le signifier Tariq Tegua. La rythmique de la parole, aux phrases brèves et exclamatives, permet de rendre palpable la prose est autant combative que désespérée. Les mots eux-mêmes ne semblent pas pouvoir *faire face* à la situation, qui semble excéder toute possibilité du langage. Et pourtant, l'explicitation des difficultés de vie vécues par l'individu porte toute la richesse des analyses historiques et sociales précédemment conviées. D'emblée, l'imaginaire de l'exil est convoqué : « partir » est-il le verbe qui permettra aux êtres de s'extraire de leur précarité ? Kader, à l'instar d'autres protagonistes de *La Clôture*, paraît attester de la complexité d'envisager un départ, autant que de celle de trouver un travail qui puisse déployer l'entièreté de sa singularité d'existence. Car son discours évoque pleinement les enjeux de la *désaffection*, du désir d'une société *autonome* face à l'*hétéronomie* instituée,

celle qui fait que « quarante personnes » puissent décider pour « trente millions ». Cette situation de dépossession engendre des phénomènes de violences factuelles. Celles que peuvent s'infliger eux-mêmes les êtres comme celles inhérentes aux dispositifs de pouvoir, ainsi que le signifie le cinéaste : « Nous sommes Algériens, mais citoyens, ça, je n'en sais rien. Dans le rapport à l'autorité, à l'État et au système, le corps des Algériens est objectivé, chosifié : mets-toi ici, mets-toi là, déplace-toi, bouge, tais-toi ; on est constamment dans l'injonction et l'interdit, nous en sommes toujours là¹ ».

Si la parole de Kader, comme celle de Tegua, se centre sur le contexte algérien, où l'État de droit lui-même paraît dysfonctionner, elle résonne avec une multitude d'inquiétudes surgissant dans de multiples lieux. La description donnée du monde ressemble à celle du *morçèlement* : il est un champ de « ruines » et se construit sur la « désolation ». Dès lors, il ne reste que peu de « solutions », ainsi que le laisse entendre la conclusion de la déclaration de Kader : si le projet est celui de l'extinction sociale des êtres, autant délaissier tous les facteurs d'espérance, Adieu à la liberté, Adieu aux prétendus développements que certains ne voient jamais advenir. Cependant, une telle colère exprimée est potentiellement signe d'un désir de nouvelles constructions.

C'est de cette façon que la figure du chantier cristallise à nouveau notre propos, et se retrouve dans les images de Tariq Tegua. Dans *Rome plutôt que vous*, les individus devaient y trouver l'artefact leur ouvrant l'espoir de l'exil ; dans *Ferrailles d'attente*, court-métrage réalisé dix ans plus tôt, en 1998, le chantier constituait l'élément central (Fig. 35c) : « Le titre désigne un terme d'architecture : ces tiges de ferraille qui préparent l'ajout d'autres pièces ou étages. C'était une façon de signifier une Algérie en chantier perpétuel² ». Déployant cette poétique de la mobilité auparavant discutée – qui change les figures humaines que l'on croise sur la route et qui font face à l'appareil cinématographique en silhouettes spectrales – entrelacée avec des photographies ou des textes insérés s'inspirant de la stylistique godardienne, le film saisit à la fois l'état d'inaccomplissement dans lequel un pays est plongé, et la persistance du mouvement au cœur d'un monde morcelé. Le

¹ Propos de Tariq Tegua recueillis par Fabienne Duszynski et Catherine Ermakoff le 23 avril 2012, « Le mélancolique et le solaire. Entretien avec Tariq Tegua », *Vertigo*, n° 43, 2012, p. 63.

² Propos de Tariq Tegua recueillis par Olivier Barlet, *op. cit.*

chantier porte en lui l'ambiguïté d'un regard livré sur les temps, possiblement lié à l'idée de promesse et à celle de disparition. De façon tout aussi ambivalente, l'espace algérien est à la fois habité par de multiples faisceaux de batailles sociales et d'une atomisation de la lutte :

C'est là la faiblesse d'une opposition démocratique en Algérie : elle est parcellisée. Chacun essaie de survivre là où il est, dans un espace clos. La société algérienne est une société atomisée, explosée, où il n'y a que des particules, sans rien pour faire liant. Il y a des dizaines de milliers de foyers d'émeutes, il y a constamment des routes bloquées, des sit-in, des actions témoignant d'intentions de révolte, mais qui, parce qu'elles sont isolées, éphémères, n'arrivent pas à faire jonction et à porter plus loin la contestation. Cette situation est tout à faire gérable pour les autorités : il y a maintenant suffisamment de technicité en Algérie pour maîtriser ces formes de protestation. Je ne parle pas des émeutes de janvier dernier qui ont fait plusieurs morts, mais de toutes les émeutes qui ont eu lieu avant ; il y en a tout le temps, partout d'un bout à l'autre de l'Algérie ; tous les jours il se passe quelque chose, et cela a commencé bien avant les printemps arabes¹.

Dans le discours de Tariq Teguaia, les formes que prennent ces émeutes inscrites dans diverses localités ressemblent à celles des survivances saisies au sein du monde morcelé. Leur échelle est fragile, et trouver un moyen de les fédérer est complexe. Somme toute, elles paraissent loin de toute extinction et témoignent d'une vitalité des contestations, d'un potentiel désir d'émancipation partagé, d'une espérance de bouleversement de toutes clôtures². Ces tiges de ferrailles sont à l'image de cette attente, paradoxalement « hyperactive », des êtres. La puissance d'apparition, de montage et d'héritage de l'appareil filmique ne pourrait-elle pas constituer le liant imaginaire de ces nombreux « foyers » de résistance – ceux d'Algérie comme ceux qui brûlent pareillement ailleurs – comme le nomme lui-même

¹ Propos de Tariq Teguaia recueillis par Fabienne Duszynski et Catherine Ermakoff, *op. cit.*, p. 63.

² Les plus récents soulèvements populaires contre le système cristallisé par le nom de Bouteflika sont les plus électrisants témoignages de cette idée. Le *Hirak*, nom de ces manifestations démarrées le 16 février 2019, fut amorcé par la multitude des actions de révolte précédentes, comme nous l'enseigne Yacine Teguaia, producteur et frère du cinéaste : « Ce mouvement n'émerge pas du néant. Les luttes, ces dernières années, ont été innombrables. Sectorielles, ponctuelles, localisées, elles étaient regardées avec dédain par la classe politique. Mais, pendant tout ce temps, la société algérienne a accumulé des forces, de l'expérience. D'où cette maturité politique, cette capacité d'organisation au cœur des marches, des rassemblements. Dans ce processus, la question du pouvoir politique a fini par se poser naturellement. C'est en faisant ce chemin que nous avons collectivement atteint ce niveau de conscience. Par la pratique, pas par la théorie », propos recueillis par Rosa Moussaoui, « Algérie. Yacine Teguaia "un rejet du despotisme néolibéral adossé à la rente" », *L'Humanité* [en ligne], 11 avril 2019, consultable sur : <<https://www.humanite.fr/algerie-un-rejet-du-despotisme-neoliberal-adosse-la-rente-670710>>.

Tariq Tegua ? Le « foyer » est précisément cette notion que construisent hypothétiquement les chantiers rencontrés au cinéma, et que nous proposons par la suite d'analyser dans la fresque filmique que représente *Heimat* (1984-2013) d'Edgar Reitz.

Chapitre XI

Image-foyer : mémoire filmique d'un monde commun

1. De la demeure à l'incandescence, penser le foyer avec *Heimat* d'Edgar Reitz

Il y a, dans l'œuvre d'Edgar Reitz, quelque chose de proprement « titanique ». D'abord, en raison du caractère volumineux d'un tel projet qui se propose de traverser l'Histoire allemande – et *a fortiori* européenne – sur deux siècles, de 1842 à 2000. L'ampleur est également celle des années de travail du réalisateur qui entreprit la composition de la première chronique en janvier 1979, et dont la projection des deux derniers volets (*Chronique d'un rêve – L'Exode / Die Andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht*) eut lieu à la Mostra de Venise en 2013. S'il fallait se convaincre davantage d'une telle épaisseur, nous pourrions évoquer les centaines d'acteurs, les milliers de figurants ou la centaine de milliers de mètres de pellicules qui furent nécessaires à la création des trois volets d'*Heimat*, composés respectivement de onze, treize et six films, et des deux longs-métrages récents. Autant liée à la télévision qu'au cinéma du point de vue de sa diffusion, l'exploitation en salles de la première chronique de cette œuvre sérielle, consacrée aux années 1919 à 1982 – dont la séance commençait à 14h le samedi pour s'achever le lendemain à 7h, dîner et petit-déjeuner compris¹ – eut lieu à l'automne 1984.

¹ Propos d'Edgar Reitz recueillis par Sophie Bourdais, « Retour sur "Heimat", la monumentale trilogie d'Edgar Reitz », *Télérama* [en ligne], mis en ligne le 26 août 2015, consultable : <<http://www.telerama.fr/cinema/retour-sur-heimat-la-monumentale-trilogie-d-edgar-reitz,103948.php>>.

« Titanesque », *Heimat* l'est aussi dans le sens de la figure mythologique d'Atlas, qui doit se charger de porter un monde et qui, sous son poids, est toujours fondamentalement sur le point de céder. Le monde qui s'est niché sur les épaules d'Edgar Reitz est celui de « Shabbach », village imaginaire de la région bien existante du Hunsrück, au sein duquel vit la famille Simon, au cœur du récit. Il est à ce titre littéralement *utopique*, dans le sens du lieu qui n'« est » pas, mais qui s'invente en prenant sa source dans le réel et en s'en extirpant, par la fiction et ses « jeux d'espaces », comme l'explique Louis Marin¹. Sans nul doute, il aura fallu autant de courage et de ténacité qu'Atlas pour permettre l'édification d'une telle œuvre. Ne pourrions-nous pas y voir aussi la tentative de réagir aux catastrophes qui firent trembler le monde au sein duquel œuvra Edgar Reitz ?

C'est également face à certaines représentations de l'Histoire que se construisent ses images. Contre l'appétence mélodramatique en couleur de la série *Holocaust* réalisée par Marvin J. Chomsky, diffusée sur la NBC du 16 au 19 avril 1978, *Heimat 1 – Une Chronique allemande (Heimat 1 – Eine deutsche Chronik, 1984)*, qui narre l'avènement du nazisme, opte pour la profondeur du noir et blanc, d'où surgissent quelques apparitions chromatiques, et l'attention portée aux lieux, aux objets, aux paysages et aux gestes des individus de ce village rural. *Heimat 2 – Chronique d'une jeunesse (Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend, 1992)* et *Heimat 3 – Chronique d'un tournant historique (Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwendei, 2004)*, respectivement consacré aux années d'études à Munich d'Hermann Simon, de 1960 à 1970, et à son retour dans son lieu d'origine après la chute du mur de Berlin, gardent la même ambition esthétique tout en se détachant peu à peu de la contrainte de l'absence de couleur.

Ce qui conduit notre réflexion est la résonance que nous voudrions opérer entre l'œuvre d'Edgar Reitz et celle, philosophique, d'Ernst Bloch, qui prit la notion d'utopie à bras le corps sa vie durant. L'usage de la notion d'*Heimat*, qui sera très exactement le dernier mot employé dans le troisième volume de son *Principe-Espérance*, inscrit un écho fondamental avec les « chroniques » du cinéaste. Il y a dans le verbe du penseur de Tübingen un lien intrinsèque entre l'instant originel de l'être et son désir utopique fondé

¹ Louis Marin, *Utopies : Jeux d'espaces*, Minuit, Paris, 1973.

sur un principe d'égalité concrète entre les êtres. Le *Heimat* est, chez Ernst Bloch, le lieu d'une démocratie réelle.

La source de l'usage d'un tel mot provient justement de sa propre expérience géographique. La juxtaposition de Ludwigshafen, sa ville de naissance « industrielle bavaroise », « laide, marquée par ce que le capitalisme moderne a de dur et d'impitoyable¹ », avec Mannheim, ville de la « bourgeoisie encore "épanouie" qui converse avec plus ou moins de gaieté dans les loges de l'Opéra² » a ainsi fait surgir la notion en question : « On a donc d'un côté une forme d'instabilité internationale, l'être-apatride, la fébrilité de l'être-là [...] et de l'autre, la petite et la grande bourgeoisies, ainsi que la catégorie "Foyer" qui est très importante et se manifeste dans les archétypes³ ». Edgar Reitz, qui façonne son espace fictionnel en le situant dans sa région natale, donne de son côté cette manière d'envisager ce mot allemand aux sens multiples : « Lorsque le monde ne connaît plus de frontières et que les lieux deviennent arbitraires, le mot "Heimat" ne rend plus la notion de lieu, mais celle de temps. Le film est la seule forme artistique qui permet de remonter le cours du temps. Si le cinéma ne peut pas arrêter le temps qui passe, il peut discourir à son sujet. Le cinéma peut être une "Heimat"⁴ ». L'appareil des images en mouvement est ainsi affirmé comme seul capable de traverser les temporalités, par-delà les ancrages territoriaux. De tels « remontages » est bien ce que nous tentons de voir dans les œuvres analysées, d'autant plus lorsqu'ils opèrent face au *temps subi*⁵.

Dans le travail mené par le philosophe comme dans celui conduit par le cinéaste, l'idée d'œuvrer avec amplitude paraît répondre à la profondeur abyssale des désastres de leur temps. L'un comme l'autre « remontent » son cours pour produire leur propos. Dès lors, notre ambition est de nous saisir de ce terme de « foyer » en jouant sur la polysémie qu'il comporte en français. Celui-ci permet de travailler les images de l'œuvre monumentale de Reitz, afin d'aiguiser une forme de concept pour penser le cinéma, et proposer de voir en lui une puissance politique et poétique de survivance autant que d'espérance. Le premier sens que l'on donnera à notre hypothétique « Image-Foyer »

¹ Ernst Bloch, *Rêve diurne, Station debout et Utopie concrète*, op. cit., p. 20.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 22

⁴ Propos d'Edgar Reitz recueillis dans le dossier de presse de *Heimat 3*, janvier 2006.

⁵ En référence à Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire – 2*, Minuit, 2010.

réside dans le motif de la « maison », lié au *Principe-Espérance* : « La maison elle-même est un symbole, et aussi clos que semble cet espace, c'est un symbole ouvert, qui s'inscrit dans le cercle plus large de cet autre symbole d'espérance qu'est celui de la recherche du Foyer (*Heimat*)¹ ».

Pour expliquer le caractère de profusion presque « monstrueuse » de son œuvre, Reitz affirme qu'elle provient de « l'accumulation de petites choses² ». Cette idée de collection de souvenirs, de désirs, d'anecdotes de pratiques et de modes de vie que le cinéaste a glanés lors des années de recherche préparatoire au tournage ressemble bien à l'aspect encyclopédique des milliers de pages qui nourrissent le *Principe-Espérance* fondé sur la quête d'« images-souhaites ». Cette large recherche vise à recueillir les traces d'utopies concrètes et de rêves éveillés que son auteur décèle dans nombre de figures et de récits mythiques, dans quelques contes, romans, dans les activités qui émanent du cirque, de la foire ou justement dans l'art de l'antiquaire et du collectionneur. Celui-ci, selon les termes du philosophe, « rassemble des objets autour de lui, s'en entoure, les conserve précieusement, témoignant dans une certaine mesure d'avarice et de cupidité », alors que « pourtant c'est aussi loin que possible qu'il va chercher ce qu'il veut posséder », fouillant « les moindres recoins en quête de vieux objets, sans se préoccuper des dépenses ruineuses que sa passion peut entraîner », et étant en cela « carrément tourné vers le monde extérieur ». L'ambivalence se résout pour Bloch dans le « désir unique de créer autour de soi un monde curieux, de s'enfermer dans un lointain temporel ou spatial comme sous une cloche³ ».

La force dialectique qui s'énonce dans cette activité du collectionneur, construisant un lieu qui semble préservé tout en ne cessant de porter son regard sur l'ailleurs, et qui forme en cela un petit espace ouvrant la temporalité présente vers d'autres, tient bien en substance tout un pan de notre propos. Le philosophe allemand évoque à son sujet le motif qui nous intéresse : « Celui qui collectionne aujourd'hui les antiquités le fait par

¹ Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, I, op. cit.*, p. 390.

² Propos recueillis par Frank Nouchi, « Edgar Reitz : le monstrueux provient de l'accumulation de petites choses », dans *Le Monde* [en ligne], mis en ligne le 22 octobre 2013, consultable sur : <https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/22/edgar-reitz-le-monstrueux-provient-de-l-accumulation-de-petites-choses_3500601_3246.html>.

³ Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, I, op. cit.*, p. 451.

aversion pour l'article de série et par dévotion à une image de la maison à jamais révolue, qui était à la fois la plus agréable et la plus riche de fantaisie qui soit¹ ». Dans ses propos, la maison fait office de structure idéalisée et possiblement disparue contre la formation d'une logique de consommation, de l'éphémère et du fluctuant. Elle peut aussi porter de façon ambivalente un certain signe d'aversion.

Lorsque l'on s'attache à l'analyse des images, la figure du « collectionneur » a au moins un référent majeur : celui d'Aby Warburg dont la pratique d'historien de l'art était fondée sur la juxtaposition d'éléments culturels disparates entrant en résonance à travers les espaces et les temps. De la même manière, on pourrait s'évertuer à saisir toutes les variations de ce motif de la maison, récurrent dans l'œuvre d'Edgar Reitz. Il y a en effet pour chacune des chroniques, correspondant à une période particulière de l'Histoire de l'Allemagne et de la vie des protagonistes, un lieu central qui fait figure de foyer : le domicile originel, centenaire et familial, autour duquel se compose *Heimat 1* marqué par les remous d'un pays d'après la première guerre mondiale (Fig. 36a), la maison d'artiste détenue par une fortunée mécène (Fig. 36b) de *Heimat 2* (1992) qui correspondra aux aspirations d'un jeune musicien débarquant à Munich et aux mouvements d'une Allemagne en ébullition, et, enfin, celle conçue par ce même personnage dans *Heimat 3* (2006) qui, après la réunification, reconstruit un espace laissé à l'abandon près de sa région natale (Fig. 36c).

Un exemple particulier nous permet de préciser les enjeux de cette représentation du motif de la maison : la comparaison de deux scènes de retour au foyer par le même protagoniste, à des années fictives d'intervalle et à environ huit heures trente de projection en temps réel. Paul Simon, l'un des personnages centraux de la première chronique d'*Heimat*, connaîtra ainsi deux réapparitions. D'abord, au lendemain de la première guerre mondiale, et ensuite dans l'après-coup de la seconde. La finesse du cinéaste provient bien de ces quelques « différences et répétitions » qui s'élaborent entre les deux séquences, desquelles émanent une réflexion poétique sur la persistance du souvenir autant que sur le travail du deuil.

¹ *Ibid.*, p. 452.



Fig. 36a, Edgar Reitz, *Heimat 1 – Une Chronique Allemande, Film 7, L'amour des soldats* (1944), 1984.

Fig. 36b, Edgar Reitz, *Heimat 2 – Chronique d'une Jeunesse, Film 11, Le temps du silence* (1967-1968), 1992.

Fig. 36c. Edgar Reitz, *Heimat 3 – Chronique d'une Epoque, Film 1, Le peuple le plus heureux du monde* (1989), 2004.

Tout commence par le son de la forge du village, que nous entendons par le biais du bruit des frappes sur l'enclume, alors que le Paul Simon de 1919 arrive du haut du plan, depuis la route concomitante à la demeure familiale. C'est par ce même retentissement que la scène du second retour se terminera, réveillant littéralement la mémoire du mort : la mère, face à la tombe de son mari, se retournera soudainement quand le lieu du labeur de celui-ci, qui demeurait dans l'extinction de toute activité, résonnera à nouveau. Les premiers plans répètent également les mêmes actions dans chacune des deux scènes. Le mouvement de caméra suit ainsi la course enthousiaste du

personnage qui s'arrête un temps face aux carreaux de la forge (Fig. 37a et 38a). Mais, au contraire des retrouvailles avec un espace endormi par la mort, Paul Simon, en 1919, peut admirer les étincelles d'un fer que l'on travaille encore (Fig. 37b). Le plan se colorise un instant, procédé récurrent dans l'ensemble d'*Heimat*, insistant, par un émerveillement décelable dans le regard du jeune homme, sur la matière, et ce geste qui la bat, produisant ce tintement presque musical. Sans mot dire, le fils rejoint la chorégraphie de l'artisan. Comme si le temps n'avait pas passé outre mesure, les quelques phrases portent sur les nouvelles environnantes du village avant qu'un champ-contrechamp ne mette en rapport le visage de la mère et de son enfant, par un jeu de cadres interposés qui dévoile les deux endroits principaux de l'habitat, le lieu de vie jouxtant le lieu de travail.

Quand Paul Simon reviendra dans la maison familiale au moins vingt-six années plus tard, il aura donc gardé son pas effréné qui l'amènera à jeter un œil à l'atelier, resté fermé depuis un certain temps. Le décès du père est énoncé par des plans sur le cimetière de Schabbach comme par les images attentives aux outils du labeur désormais figés (Fig. 38b). Le protagoniste n'a pas oublié comment pénétrer dans la demeure familiale, dont la saveur d'éternité est conférée par le rythme serein et silencieux du plan d'entrée en son intérieur, accentué par l'évanescence de la poussière que dessinent les rayons lumineux.

La philosophie de Gaston Bachelard, grâce aux mots que nous offrent sa *Poétique de l'Espace*, est utile pour appréhender ces images :

Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont « logés ». Notre inconscient est « logé ». Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant, des « maisons », des « chambres », nous apprenons à « demeurer » en nous-mêmes. On le voit dès maintenant, les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles¹.

Retrouvant la forge de son père, le personnage fait glisser son regard sur les objets qui l'ont animée, et que nous avons déjà découverts avec lui. Le marteau et l'enclume occupent donc une place centrale (Fig. 37c et 38c) : les outils permettront de réanimer une mémoire des gestes et du son qui

¹ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 3^{ème} édition, 1961, p. 28.

interpellera le village entier, jusqu'à la mère qui quittera ensuite cette enveloppe spectrale que lui confère son reflet sur la tombe de son défunt mari.



**Fig. 37a, 37b, 37c, Images de gauche : Edgar Reitz, *Heimat 1, Film 1, La nostalgie du voyage (1919-1928)*, 1984.
Fig. 38a, 38b, 38c, Images de droite : Edgar Reitz, *Heimat 1, Film 8, L'Américain (1945-47)*, 1984.**

Il y a bien quelque chose qui en effet « demeure » chez celui qui revient de son exil, retrouvant des lieux qui semblent n'avoir pas souffert du passage du temps, au contraire des êtres qui l'habitent. Cette force de persistance de l'espace et des souvenirs qu'il a engendrés est transmise par le travail de résonance des formes à travers les séquences. Le cadre montrant le personnage désormais esseulé (Fig. 38c) ne peut qu'affirmer l'absence d'un être, bien présent dans le plan initial servant de référent (Fig. 37c). Nous

retrouvons ainsi une gestuelle produisant une sonorité caractéristique, ainsi que l'architecture de cette forge éteinte que l'on ravive un instant.

Ce motif de la maison est la première manière d'envisager l'Image-Foyer. La philosophie de Bachelard affirme l'importance de la notion de mémoire inhérente à celui-ci. Mais ces images de flammes et d'étincelles nous amènent également à considérer une deuxième façon de l'envisager. N'y a-t-il pas déjà, dans la comparaison entre ces deux séquences, l'idée d'un *éveil* des souvenirs qui animent les êtres dans leurs contemporanéités ? Le bruit et les gestes se *propagent* d'une temporalité à l'autre : ne parle-t-on pas de foyer lorsque nous évoquons l'endroit d'où émane le feu comme nous employons le terme pour caractériser le centre duquel se répandent les ondes sismiques ? Entre incandescence et propagation, la notion qui nous intéresse pourrait donc être associée à la formation de mouvements vers un extérieur qui resterait quelque part lié à son point d'origine. Nous pourrions affirmer la similitude de ce cas de dialectique avec celui du collectionneur, relevé par Bloch, formant un petit monde autour de lui à partir d'un désir de découverte du lointain. Si nous avons pu voir que *Heimat* démarrerait par un « retour », il faut ajouter que celui-ci est loin d'être unique. Dans l'œuvre de Reitz, nombre d'individus sont pris par le besoin impérieux de partir. Tout aussi vital semble être celui de revenir, dans une quête inassouvie d'autres avenir à imaginer qui tranchent avec ce que permet une situation présente.

Ainsi, comme le personnage de Paul Simon, plusieurs individus s'éloignent de Schabbach pour y retourner avec ferveur. Le personnage d'Otto prend la place du premier partant auprès de sa compagne et, dans un jeu d'aller-retour causé par son rôle de démineur lors de la seconde guerre mondiale, s'inscrit dans cette logique d'exil et de réapparition. Lors d'ultimes retrouvailles, l'élément du feu est très frontalement invité dans les formes esthétiques déployées. « Comme dans mes souvenirs, comme si hier encore j'avais gravi les escaliers. Rien n'a changé », déclare-t-il en pénétrant dans la cuisine de la maison, lieu de rencontres et de visites fréquentes dans cette première chronique. La lueur émanant en premier lieu d'une bougie éclaire un lit dans lequel furent rêvés, selon les dires de Maria, personnage au centre d'*Heimat 1*, « des départs pour des pays lointains, comme dans les romans, où les gens s'extirpent d'eux-mêmes », alors que celle-ci n'a jamais pu partir. La douce lumière se transforme en chaleur d'un poêle (Fig. 39a), pouvant

crystalliser l'affection éprouvée entre les êtres autant qu'elle semble témoigner de l'envie de fonder un foyer commun.

« Alors le feu qui nous brûlait, soudain, nous éclaire. La passion rencontrée devient la passion voulue. L'amour devient famille. Le feu devient foyer¹ » : l'auteur de la *Poétique de l'espace* a également su disserter sur les différents états de l'élément à l'origine de l'incandescence. On pourrait aisément rapprocher le mouvement provenant de la passion ardente et se dirigeant vers le désir de construction décrit par Gaston Bachelard de celui effectué par la trajectoire émotionnelle et narrative des deux protagonistes. Cette flamme qui confère la chaleur au lieu qu'ils occupent intimement accompagne une rencontre répétée qui se voudrait désormais durable, tout comme cette fragile lueur de bougie berçait les « rêveries » voyageuses de Maria : « Le feu enfermé dans le foyer fut sans doute pour l'homme le premier sujet de rêverie, le symbole du repos, l'invitation au repos. On ne conçoit guère une philosophie du repos sans une rêverie devant les bûches qui flambent² ».

Ce feu invité dans le foyer est l'occasion d'une divagation féconde entre l'imaginaire d'un ailleurs, et la volonté de forger une demeure commune. Mais il sera aussi un élément destructif et assassin. Dans le même film, l'homme aimé explosera avec une bombe qu'il tentait de désamorcer (Fig. 39b), tandis qu'en parallèle, un incendie se déclenchera dans le village de Schabbach à cause d'un largage forcé, comme annonciateur de la mort de l'individu aimé. « L'amour, la mort et le feu sont unis dans un même instant³ », a écrit Bachelard à propos d'un extrait de Georges Sand, et nous pourrions aisément lui subtiliser la formule pour illustrer notre exemple. Ce feu éclatant est un anéantissement.

Les désirs des deux protagonistes, alors inscrits dans la volonté d'une consolidation de leur rapport, sont littéralement soufflés en ce bref moment d'irruption tragique, affirmant avec une ironie noire la « leçon du feu » que l'auteur de *La Psychanalyse du feu* voit chez D'Annunzio : « Après avoir tout

¹ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1949, p. 95.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 108.

obtenu par adresse, par amour ou par violence, il faut que tu cèdes tout, que tu t'anéantisses¹ ».



Fig. 39a, 39b, Edgar Reitz, *Heimat 1, Film 7, L'amour des soldats* (1944), 1984.

Fig. 39c, Edgar Reitz, *Heimat 2, Film 1, Le temps des premières chansons* (1960), 1992.

Cependant, l'enseignement d'un tel appel à la dépossession ne saurait être strictement lu comme une négativité. Au-delà d'un effondrement funeste s'affirme parfois la nécessité d'entraîner un bouleversement radical :

¹ *Ibid.*, citation attribuée à *La Contemplation de la mort* de D'Annunzio.

Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique ; elle amplifie le destin humain ; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde. L'être fasciné entend l'appel du bûcher. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement¹.

Plus loin, dans l'ouverture de la seconde chronique se déroulant à Munich, le feu croisera le motif de la maison pour exprimer le violent rejet de la terre natale qui anime, à ce moment-là, les rêves du personnage de Hermann, fils d'Otto le démineur, mort lors d'une explosion (Fig. 39c). Les mœurs sociales de Schabbach ayant en effet empêché un premier amour passionnel avec une femme plus âgée que lui, ses songes illustrent le caractère incandescent et ravageur de son désir d'émancipation. L'anéantissement fantasmé de la demeure, s'il s'accompagne d'une certaine allégeance au néant – « L'amour, c'est fini pour toujours », professe ainsi le personnage – introduit bien un mouvement créateur. L'image du train déchirant avec vitesse le plan qui suivra cette scène de rêveries ardentes semble appuyer la hâte du « renouvellement ».

Gaston Bachelard nous permet de mettre en évidence le croisement de ces définitions de « foyer ». Une autre formule qui lui est propre permet également de « songer » à un autre sens : celle des « ondes mondificatrices² ». En effet, comme l'épicentre d'un séisme, le *Heimat* entraîne des mouvements vers le monde, tels les multiples exils que le film met en scène. Cependant, le « foyer » se fait aussi récepteur de ce que produit le lointain. Depuis l'ailleurs et loin de tout cloisonnement, quelque chose parvient jusqu'à lui. Ainsi, dans le dernier film de la série *Heimat*, *L'Exode* (2013), un éminent scientifique issu des grandes villes, joué par Werner Herzog, vient rendre visite à Jakob Simon qui, depuis le village rural de Schabbach dans l'Allemagne de 1844, minée par les mauvaises récoltes et les maladies, alors terre d'émigration pour le Brésil, parvient à un savoir conséquent sur les dialectes indiens. Le personnage est emblématique des intentions du cinéaste évoquant un film traitant « de la capacité de l'homme à diriger sa vie en fonction de ses utopies, de l'image intérieure d'un paradis, à se libérer du cadre prédéterminé de son existence et des contraintes sociales apparemment

¹ *Ibid.*, p. 17.

² Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 187.

imposées par le destin¹». L'affirmation, aux accents proches d'Ernst Bloch, nous amène à envisager le cinéma comme l'espace au sein duquel cette capacité est enregistrée. Habité par la persistance du souhait, au-delà de l'emprise du deuil, tel pourrait encore se définir le « foyer ».

Ainsi faut-il sans doute prendre au mot la proposition d'Edgar Reitz que nous donnions plus tôt du « cinéma comme Heimat ». Il peut en effet être une « demeure », une « maison » –, et Serge Daney ne renierait pas cette appellation² –, lorsqu'il conserve la mémoire de ce qui passe. Il est possible de le considérer pareillement comme un propagateur d'ondes dessinant les ailleurs du monde, et nous permettant de l'imaginer. En utilisant le vocabulaire et la philosophie d'Ernst Bloch, nous pourrions affirmer que l'appareil cinématographique enregistre les « utopies concrètes » passées comme les espérances qui amènent à concevoir l'avenir : il faudra par exemple toujours se souvenir des enthousiasmes cristallisés par les formes des avant-gardes, telles celles de Jean ou de Marie Epstein, de Dziga Vertov ou de S.W Eisenstein quand bien même elles se heurtèrent aux clôtures de la réalité. Leurs imaginaires peuvent accompagner la poussée des êtres à ouvrir celle-ci à nouveau. À partir de quelques plans d'*Heimat* qui lient le motif de la maison à la problématique de l'effondrement des choses présentes comme à celle de la construction de l'avenir, l'« image-foyer » peut être mise en regard de la notion d'« image-souhait » qui s'affirme au-delà de la disparition.

Il y a dans *Heimat 2, Chronique d'une jeunesse*, se déroulant au sein d'une communauté d'artistes dans l'effervescence des années 1970 à Munich, un film en particulier qui permet de réfléchir à ces enjeux. Le 10ème de cette chronique s'intitule en effet *La Fin de l'avenir* et démarre une fois de plus sur le retour d'un voyage, dans ce cas celui d'un jeune cinéaste dont les yeux « avaient observé le monde durant un an : le Brésil, le Pérou, le Salvador, le Mexique, des pays cultivant le coton dont parlait son documentaire ». À son arrivée, le personnage trouve « La Renardière », qui désigne la villa occupée par la troupe artistique (voir Fig. 36b), désormais démolie. L'ensemble de ce film est composé autour du principe même de la création filmique. Le protagoniste-cinéaste se saisira ainsi de la tâche de sauver quelque chose de

¹ Propos d'Edgar Reitz recueillis dans le livret accompagnant l'édition DVD Lumière, 2014, p. 4.

² Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde*, op. cit.

l'esprit de ce lieu par le moyen du cinéma, ce qui paraîtra alors d'une absolue vitalité. « Il faut rechercher des images qui nous rappellent la maison », dira-t-il, son discours s'armant en effet des plus expressives intentions à la hauteur de la détresse entraînée par la destruction de ce foyer de création passée : « La spéculation ! La dévastation ! Les esprits des lieux effarouchés, chassés ! Les Anciens croyaient à ces choses-là ! Chaque lieu avait sa divinité. Quand on l'offensait, elle pouvait se venger. Je veux fixer cet état de fait ! La maison a disparu, comme si on l'avait volée » (Fig. 40a).

Ainsi, l'image se doit d'être la demeure d'où pourrait émerger la mémoire d'un temps passé que cristallise la maison désormais rasée. Au cours du requiem organisé par toute la communauté pour célébrer « la Renardière », un excentrique individu professera justement que « les génies du foyer hantent encore les lieux », tandis que Hermann, le personnage central de la chronique, s'évertuera au milieu des ruines de la villa à faire valoir une forme d'« optimisme militant », pour reprendre encore une fois une formule blochienne : « Pourquoi faire comme si tout était perdu ? Rien n'est perdu ! » (Fig. 40b). L'œuvre cinématographique d'Edgar Reitz n'admet en effet aucun constat fatal de finitude via cet événement. Au moins une autre quête de foyer l'imprègne : lorsque dans un dernier retour d'exil, le personnage d'Hermann se réinstallera dans le village de Schabbach, c'est à nouveau autour d'une maison que se composeront les images. De nombreux plans de *Heimat 3, Chronique d'une époque*, qui démarre au lendemain de la chute du mur de Berlin, montrent ainsi les espaces en chantier de la demeure à venir (Fig. 40c). Ces dernières images font *converger* nombre de sens que nous tentons d'associer au terme de « foyer ». Elles affirment la présence de l'*appareil cinématographique* jusqu'au sein de la fiction d'Edgar Reitz pour faire face à la disparition d'une structure locale autour de laquelle s'organisait la créativité artistique de quelques êtres.



La maison a disparu,
comme si on l'avait volée.



Pourquoi faire comme si
tout était perdu ? Rien n'est perdu !



**Fig. 40a, 40b, Edgar Reitz, *Heimat 2, Film 10, La Fin de l'avenir*, 1992.
Fig. 40c, Edgar Reitz, *Heimat 3, Film 1, Le Peuple le plus heureux du monde*,
2004.**

Certains d'entre eux reconduisent le processus du *chantier* au sein de leur terre natale : au-delà de l'effacement s'invite la promesse d'un futur à construire au cœur du contemporain. L'apparition de la technique filmique suggère d'aborder un dernier élément pour aiguïser la définition du terme qui nous intéresse : le « foyer » est également propre au langage de l'optique.

« Lorsqu'un faisceau de rayons parallèles passe à travers une lentille convergente, le point vers lequel il converge (ou bien le point duquel il diverge pour une lentille divergente...) est un point focal, ou foyer de la lentille¹. » La réalité physique donnée n'est pas éloignée de la puissance poétique du feu que

¹ Eugène Hecht, *Optique*, traduction dirigée par Sébastien Matte la Faveur et Jean-Louis Meyzonnette, Pearson Education France, Paris, 2010, p. 159.

nous avons conviée. Une telle faculté de convergence est au cœur de la légende d'Archimède qui parvint à enflammer les navires romains à l'aide de miroir réfléchissant les rayons solaires. On doit justement à Louis Dutens la rédaction d'un ouvrage, datant de 1775, entièrement consacré à la théorie *Du miroir ardent d'Archimède*. Il inscrit son travail dans une généalogie fameuse :

Je ne m'arrêterai ici que sur les miroirs ardents que les anciens Historiens nous rapportent avoir été employés par Archimède pour brûler la flotte des Romains. Kepler, Naudé, Fontenelle, Descartes même, ont traité ce fait de pure fable, quoique Diodore de Sicile, Lucien, Dion, Zonare, Galien, Eustathe, Anthemius, Tzetzés, & plusieurs autres, en eussent fait mention. On voit ici un exemple bien frappant du défaut de raisonnement appelé énumération imparfaite : on ne considère pas assez tous les moyens par lesquels une chose peut être ; & l'on conclut témérairement qu'elle n'est pas, parce qu'elle n'est point d'une certaine manière, quoiqu'elle pût être d'une autre. Descartes & Kepler prétendaient que pour avoir des miroirs ardents dont le foyer pût atteindre la flotte des Romains, il eût été nécessaire d'avoir des miroirs, ou convexes, ou concaves, d'une telle grandeur, que l'exécution en aurait été absolument impraticable. Mais ils ne considéraient pas qu'Archimède se servit d'un autre moyen ; savoir, de celui de plusieurs *miroirs plans*, réunis & dirigés vers un même foyer, dont la longueur n'était par conséquent pas limitée¹.

Nulle ambition de vouloir concéder ici la vérité à Louis Dutens sur le célèbre épisode de Syracuse qui reste aujourd'hui mythique, quand bien même l'on convoquerait de brillants universitaires américains sur des plateaux télévisuels pour prouver l'impossibilité d'un tel acte. Cependant, il nous semble qu'une force poétique et théorique peut se dégager d'un tel texte, quoi qu'il fût empreint d'une créance dans la fiction : il est nécessaire de multiplier les foyers pour allumer les plus grands feux. Ainsi sommes-nous invités à considérer plusieurs objets cinématographiques afin de concevoir au mieux notre réflexion. L'ample création d'Edgar Reitz nous a permis de prendre en compte des potentialités esthétiques du terme d'*Heimat*. Au cœur des nombreux films qui la composent, le motif récurrent de la maison et ses variations figuratives et thématiques (l'ancrage de la demeure familiale, la disparition de l'espace bouillonnant d'une jeunesse, la construction finale d'un habitat) s'adjoint au déploiement des matières incandescentes. Ces images composent un travail de reconstitution imaginaire qui vise à réfléchir les ramifications mémorielles et historiques d'évènements politiques majeurs. À travers le cinéma d'Amos Gitai, nous voudrions envisager la pertinence du

¹ Louis Dutens, *Du miroir ardent d'Archimède*, Chez Debure fils aîné, Paris, 1775, p. 4-5.

concept « d'image-foyer » à l'aune d'un contexte où se pose avec complexité la problématique d'un espace commun, dans une œuvre où se manifeste frontalement une part « documentaire ».

2. Amos Gitai : imaginaire cinématographique d'un État commun

L'œuvre de ce cinéaste né à Haïfa, ville portuaire située au nord-ouest d'Israël, en 1950, est d'une amplitude qui, elle aussi, rappelle le labeur d'un Titan. Le nombre de ses long-métrages de fiction est aussi grand que celui de ses réalisations documentaires, ce à quoi s'ajoutent de multiples projets d'exposition ou de mises en scène théâtrales. Cependant, il n'y aura sans doute jamais assez d'images pour penser l'inextricable problématique au cœur de son travail : celle que soulève le conflit israélo-palestinien. Deux polarités sont au centre du cinéma d'Amos Gitai. D'une part, l'architecture, liée à sa formation initiale autant qu'à la profession de son père Munio Weinraub, à qui il dédiera *Lullaby to my father* (2012). Les espaces en construction, les lieux de vie ou les diverses habitations sont en effet récurrents dans son œuvre : aux mesures de tôle de *Wadi* (1981), au sein desquelles cohabitent des Israéliens et des Palestiniens, répondent les chambres intimes d'*Alila* (2003) ; à l'enclave d'*Ana Arabia* (2013), située entre Jaffa et Bat Yam, captée en un plan unique comme un aboutissement de l'usage du plan-séquence dans ses films, s'ajoute le mouvement constant d'*Un tramway à Jérusalem (Ra'ckevev Kalah)*, (2019). D'autre part, Amos Gitai s'évertue à transcrire la mémoire d'un territoire autant qu'à enregistrer la métamorphose des choses dans la durée, par les méthodes du documentaire autant que par les moyens de la fiction. Sa série de film autour de *Wadi* est symptomatique d'un tel engagement dans le temps : après avoir tourné le premier film en 1981, il y retournera en 1991 (*Wadi, 10 ans après*) et en 2001 (*Wadi, Grand Canyon*). L'idée qu'Amos Gitai fait apparaître dans ses films est celle de « l'utopie concrète » d'un *État commun* entre les peuples. En ce sens, son cinéma permet de penser la philosophie d'Ernst Bloch comme la notion « d'image-foyer ».

On se souvient que l'ouvrage du penseur de Tübingen *Héritage de ce temps* visait à arracher les morceaux jonchant dans l'espace d'une époque à l'agonie pour tenter de reconstituer un possible avenir. Les mots étaient empreints d'une poétique du fragment autant que le livre s'organisait autour du principe du montage. De manière analogue, les premiers films

expérimentaux du cinéaste relatent une expérience intime de la destruction et mettent en forme les débris d'un monde heurté. *Ahare* (*Après*, 1974) est ainsi lié à la présence d'Amos Gitaï lors de la guerre de Kippour : « Puis la guerre de 1973 a éclaté, et après la guerre, j'ai dit au comité que ça ne m'intéressait plus de faire un film sur l'architecture, et que je voulais faire un film sur la guerre. Ce film s'appelle *Ahare*, et c'est mon premier film en 16 mm », affirme-t-il dans un entretien avec Serge Toubiana¹.

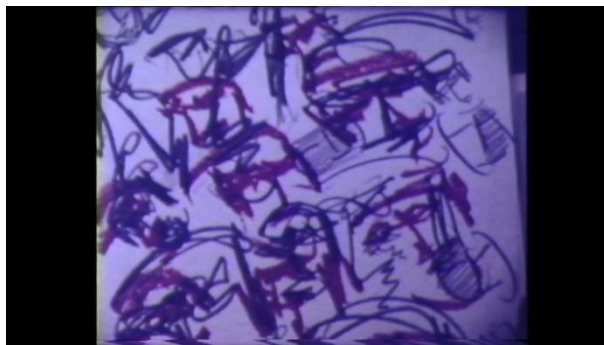
Le conflit qui opposa Israël à la coalition formée par L'Égypte et la Syrie en octobre 1973 est intrinsèquement mêlé à la biographie du réalisateur en tant qu'il est un événement fondateur dans son rapport à la création d'images en mouvement. « Quand la guerre a éclaté en 1973, j'avais vingt-trois ans. Quelques mois plus tôt, ma mère m'avait offert une caméra Super 8 pour mon anniversaire, et pendant cette guerre j'ai commencé à filmer des images. Parfois c'était simplement des vues de la terre, ce qu'on voit des hélicoptères, ou des visages », raconte-t-il avant d'affirmer l'importance de cet outil dans son appréhension de l'événement : « Rétrospectivement, la caméra était vraiment ce dont j'avais besoin pour construire une sorte de barrière, quelque chose qui puisse m'aider à maintenir une distance, tout en continuant à servir pour porter secours à des gens qui perdaient un membre, qui brûlaient vifs dans des chars²... ». Amos Gitaï, soldat réserviste par obligation nationale, est enrôlé dans une unité de secouriste. Lors d'un vol, leur hélicoptère est attaqué et s'effondre sur cette terre animée par les revendications territoriales. Il survit à la chute, et ce fait traumatique hante ses premières expérimentations cinématographiques, il sera traité par un long-métrage de fiction (*Kippour*, 2000) et par une quête documentaire (*Kippour, Souvenirs de Guerre*, 1997).

Ahare signifie *Après* et s'envisage comme une borne ancrée dans une histoire singulière. Le court-métrage expérimental, caractérisé par un rythme volontiers nerveux et marqué par les ruptures, appuyé par une bande son tantôt contemplative tantôt stridente, constituée de toutes sortes de bruits réels ou électroniques, est un assemblage d'objets disparates : des arbres dont les branches flottent au vent, une photographie d'enfant jouant dans des débris, une femme errant dans un espace monumental et vide, des restes de

¹ Serge Toubiana, *Exils et territoires, le cinéma d'Amos Gitaï*, Cahiers du cinéma, Paris, 2003, p. 13.

² Propos recueillis par Annette Michelson dans *Amos Gitaï, Architecte de la mémoire*, Gallimard - La Cinémathèque française, Paris, 2014, p. 97.

bâtisses effondrées (Fig. 41a), des esquisses faites de lignes et de ratures (Fig. 41b), un uniforme de soldat taché de sang qui rappelle un autre court-métrage, intitulé *Images d'après-guerre* (1973), un bras dans le plâtre dans un lit d'hôpital, un entassement de multiples objets métalliques ou une caverne ardente dans laquelle se façonne un récipient en verre.



**Fig. 41a, 41b, Amos Gitaï, *Ahare*, 1974.
Fig. 41c, Amos Gitaï, *Kippour*, 2000.**

À la façon d'Aby Warburg composant son Atlas comme une collecte d'éléments dispersés aux lendemains d'un conflit européen prompt à de nombreux traumatismes, le petit film d'Amos Gitaï est nourri par la poétique

du montage. Avec la liberté de recomposition qu'offre l'activité de mémoire¹, des fragments esthétiques variés surgissent régulièrement, et affirment leur présence au-delà de toute cohérence narrative. L'errance initiale d'une femme dans un ample environnement spatial fait de murs de pierres que donne à voir *Ahare* est d'emblée perturbée par des *apparitions* d'images brèves où la ruine et la déchirure tiennent une place centrale. Ainsi, les lignes heurtées de cette esquisse abstraite riment avec les brisures décomposant le paysage d'après la bataille. De la même façon, nous pourrions envisager la résonnance de ce motif dessiné dans *Kippour*, réalisé vingt-six années plus tard, comme un geste presque *figural*.

« Si tout vient en figure, se peut-il que la figure laisse venir du non-formé, se peut-il qu'elle laisse passer contre ses prescriptions plastiques et rhétoriques un peu de cette énergie qui l'habite ? », se demande Luc Vancheri dans un essai fondamental, avant de creuser son hypothèse : « Comment l'entendre ? La figure pourrait être le lieu, comme il en va dans le rêve, d'une économie du désir et des forces, d'une énergétique qui ne se résout pas dans l'ordre linguistique qui guide sa structure². » Au-delà de tout discours, la possibilité de saisir une certaine puissance existe au sein de l'image : « Admettre le désir, c'est reconnaître à l'image un complexe de forces qui la met en mouvement et l'habite. C'est lui concéder la manière d'une différence entre ce qu'elle expose et ce qu'elle suppose, entre ce qu'elle rend visible et ce qu'elle transforme, entre ce qu'elle sait et ce qu'elle éprouve³. » L'ouverture de *Kippour* paraît précisément appuyer cette admission.

D'épaisses gouttes de peintures tombent sur une surface blanche. Les couleurs sont nombreuses et se superposent. Alors que la caméra dézoome, nous reconnaissons deux mains, l'une masculine, l'autre féminine, qui animent la matière liquide avant de s'attraper. Le recul du cadre laisse apparaître deux corps dénudés qui s'enlacent, visibles d'un point de vue surplombant (Fig. 41c). Les vives lancées de peinture jetées sur le drap rappellent les formes expressionnistes abstraites d'*Ahare* (Fig. 41b) qui elles-

¹ « Ce qui est génial avec la mémoire, c'est la façon dont on associe les souvenirs pour donner du sens à tout ça. Evidemment, cette signification est intime, personnelle [...] et toute la question est donc de trouver comment la communiquer sans trop en dire ; on en revient à la question de la distance, du dosage », pourra également affirmer Amos Gitai, propos recueillis par Hans Ulrich Obrist dans *Amos Gitai, architecte de la mémoire, op. cit.*, p. 70.

² Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image, op. cit.*, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 106.

mêmes peuvent être approchées de la géométrie de la destruction que donnent à voir les espaces anéantis par la guerre (Fig. 41a). Celle-ci est bien rendue présente dans la séquence de *Kippour*. Au fur et à mesure de l'ébat des deux amants, la pluralité des couleurs s'efface pour laisser place à une unité verdâtre qui évoque la couleur militaire dominante comme matière boueuse au sein de laquelle seront empêtrés les protagonistes, image de l'organisation chaotique de la guerre¹. L'accompagnement sonore – un rôle de saxophone à l'expression libre mêlé à une rythmique s'inspirant d'une stylistique bruitiste contemporaine – persiste jusqu'à ce qu'une alarme retentisse et dépasse le plan jusqu'au suivant : dans une rue israélienne auparavant vide se précipite la silhouette du protagoniste principal bientôt rattrapé par des véhicules militaires.

Dans cette ouverture, le *désir* est manifeste et prend corps à travers l'entière du cadre. L'absurdité guerrière est sous-jacente. Émanant *figuralement* de ces lignes peintes évoquant les brisures initialement filmées par le cinéaste, la prise de possession sonore induit cette rupture de l'acte charnel. Reste que le désir est capable de subsister, et l'ébat recommencera en fin d'œuvre. « Le désir est utopie, il n'a pas de lieu, simplement des points d'émergence, des lignes de sens, des diagrammes qui tirent des relations entre les êtres² », rappelle Luc Vancheri. Voilà sans doute pourquoi la notion est également présente dans la philosophie d'Ernst Bloch en tant qu'elle admet la « poussée » qui permet potentiellement à l'homme d'aller de l'avant. Mais il admet une plus grande puissance encore au *souhait* : « Le désir est certainement plus ancien que la représentation de l'objet du désir. Mais c'est précisément en se transformant en souhait que le désir s'enrichit de la représentation plus ou moins précise de son objet, sous la forme d'un objet *meilleur*³. » Ainsi, l'*utopie* peut devenir *concrète*. Il y a chez Amos Gitai la présence d'un souhait qui rejoint l'imaginaire du *chantier* comme celui du *foyer*.

¹ « Je voulais aussi montrer ces mélanges de couleur, avec la couleur dominante du film, le kaki vert, dans lequel se camouflera le personnage. La guerre, pour moi, c'est aussi une série de ruptures. La scène d'amour s'interrompt parce que le personnage doit partir à la guerre. Je crois que c'est ce sentiment de rupture qui a donné naissance à des mouvements comme le dadaïsme ou le théâtre de l'absurde, fondés sur cette notion de déplacement : comment les choses se retrouvent dans un contexte complètement absurde », pourra dire Amos Gitai dans l'entretien avec Serge Toubiana, *op. cit.*, p. 82.

² Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, *op. cit.*, p. 108.

³ Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, I*, *op. cit.*, p. 63.

« *House* est le film du commencement¹ » : tels sont les propos du cinéaste à propos de cette œuvre documentaire qui succèdera aux esquisses formalistes réalisées lors de la décennie dont *Ahare* est un exemple évocateur. Datant de 1980 et entièrement consacré à la reconstruction d'une maison située à l'ouest de Jérusalem, le film dut faire face aux affres de la tentative de censure politique. Le sujet de l'œuvre est en effet éruptif pour tout pouvoir hétéronome qui estimerait agir avec la plus sûre des légitimités. À partir de la proclamation de l'État d'Israël, les conflits territoriaux n'ont eu de cesse d'animer le quotidien de la région jusqu'à aujourd'hui :

« La marche du grand retour » : c'est ainsi que les organisations politiques palestiniennes nomment les actions menées chaque année depuis 2009 entre le 30 mars et le 15 mai. Pour l'Etat d'Israël, le 14 mai marque le souvenir de ce jour de 1948 où David Ben Gourion déclara l'indépendance. La société palestinienne, elle, commémore le lendemain la Nakba (« catastrophe », en arabe) : l'expulsion des 805 000 Palestiniens dont les descendants attendent encore l'application de la résolution 194, votée le 11 décembre 1948 par l'Assemblée générale de l'Organisation des Nations unies (ONU). Ce texte fonde leur « droit au retour » : c'est-à-dire de pouvoir rentrer dans leurs foyers ou de recevoir une compensation. Enfin, c'est à cette date que l'administration de M. Donald Trump entend inaugurer la nouvelle ambassade des États-Unis à Jérusalem. Au terme de la première guerre israélo-arabe, des centaines de milliers de Palestiniens se retrouvent éparpillés aux quatre coins de la région. Des historiens enregistrent les événements, conscients que la version du vainqueur risque de s'imposer. Les écrits de Walid Khalidi ou Sami Hadawi sont sans ambiguïté : qu'il ait préféré fuir de lui-même pour se protéger ou qu'il y ait été forcé, le peuple palestinien a été chassé de sa terre².

Les images d'Amos Gitaï permettent de prendre conscience de la régularité de ces problématiques lors des sept dernières décennies. La maison filmée par le réalisateur est l'une de ces *absentee property* soumise à la requête militante du « droit au retour ». « À partir du moment où les habitants s'étaient absentes en 1948, leurs terrains ou maisons devenaient propriétés de l'État », explique le cinéaste, « c'était une loi provisoire avec, à mon avis, une arrière-pensée politique : si jamais un statut définitif des territoires devait s'instaurer, cela obligerait à renégocier³. » Avant d'insister sur le caractère obligé, injuste et violent de la situation : « Dans certains villages de Galilée, il suffisait que les habitants se soient absentes durant trois

¹ Propos d'Amos Gitaï recueillis par Serge Toubiana, *op. cit.*, p. 21.

² Thomas Vescovi, « Israël hanté par la Nakba », dans *Le Monde diplomatique*, n° 770, mai 2018, p. 6.

³ Propos d'Amos Gitaï recueillis par Serge Toubiana, *op. cit.*, p. 18.

jours pour que leurs champs ne leur appartiennent plus, et qu'ils soient contraints de les louer à l'Etat qui en était devenu propriétaire¹ ».



**Fig. 42a, 42b, Amos Gitaï, *House (Bait)*, 1980.
Fig. 42c, Amos Gitaï, *Une Maison à Jérusalem*, 1998.
Fig. 42d, Amos Gitaï, *News from Home*, 2005.**

Les nuances critiques qu'apporte Amos Gitaï dès 1980 à l'historiographie officielle d'Israël lui valurent donc quelques empêchements de diffusion. Pourtant, « il y a eu des films plus scandaleux sur le sujet² », note le cinéaste. Mais « le film montre des ouvriers palestiniens dont le langage est plus poétique, plus sophistiqué que celui du nouveau propriétaire de cette maison, un professeur d'économie israélien à l'idéologie simpliste fondée sur le monétarisme³. » Cet écart d'un imaginaire dominant par la force poétique des êtres à l'existence précaire est peut-être ce qui déclencha les tentatives d'empêchement.

House commence par des gestes, ceux des ouvriers palestiniens qui frappent sur des pierres d'un blanc sableux (Fig. 42a). L'attention portée à leur travail est continue. La musique concrète inhérente au fracas de l'acier

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*

des outils sur la roche rythme la vision de ces images et s'entrelace aux mots des travailleurs. Quelques phrases précisent le contexte de leur création : « Carrière de pierres dans la région de Hébron. L'utilisation d'explosifs est interdite pour des raisons de sécurité nationale. La plupart de ces pierres sont destinées à la construction en Israël. Certaines seront utilisées pour la maison dont nous racontons l'histoire ».

Figurativement, un écho s'établit entre les premières séquences de *House*, et celles qui composaient l'ode cinématographique à la construction industrielle de *La Onzième Année* de Dziga Vertov (Fig. 31a et 31c.). Les bras s'élancent, les corps se contraignent et frappent contre cette matière qui s'affiche et s'écoute : dans *House*, dans entendrons de fait la marche dans la boue d'un homme parcourant son espace de labeur. Cependant, il n'y a guère de place à l'exaltation au sein du contexte conflictuel israélo-palestinien. Bien sûr, les instants joviaux peuvent subsister : « Vous voyez ce bloc comme il est bien guilloché ! », s'exalte un ouvrier. Malgré tout, l'on ne saurait oublier les conditions d'existence politiques et sociales des individus. C'est ainsi en pleine nuit que les travailleurs de Cisjordanie doivent se rendre sur le chantier situé au 14 de la rue « Chaque génération et ses maîtres », sur un territoire désormais israélien.

Si, en 1948, la maison appartenait au docteur Dajani, c'est désormais Haïm Barkaï, le professeur d'économie, qui la transforme en villa. En effet, son discours, exprimé devant la caméra, est teinté de pragmatisme comme il est hanté de nationalisme : « Il faut savoir qu'avec la Cisjordanie, nous formons une alliance, une zone de libre-échange, une seule économie. Cette situation a de graves conséquences liées aux subventions des produits de base », démarre-t-il en remettant en cause ce qu'il estime être un gaspillage monétaire. « Des sommes énormes sont injectées, en Cisjordanie comme ailleurs, alors qu'ils ont leur propre réseau de production et vendent leurs produits en Jordanie, et il serait simpliste de dire qu'ils écoulent leur pain en contrebande en Jordanie », ajoute-t-il, sûr de lui, avant qu'Amos Gitai propose de le soumettre à une apparente contradiction. Quelle est la légitimité de ces propos alors que celui-ci emploie des ouvriers cisjordaniens pour son propre ouvrage ? Telle la question qui sous-tend le dialogue entre les êtres : « Tu es contre les subventions parce qu'ils habitent en Cisjordanie. – Non mais... Il y a une différence... Cette main-d'œuvre... C'est de cette façon que nous avons pu... Cette main-d'œuvre travaille en aval des subventions »,

paraît-il bafouiller tout d'abord. Puis il réarme sa critique : « Quel salaire ils vont recevoir ? Il faut savoir que ce salaire peut être fixé de deux façons. La première option, combien peuvent-ils gagner en Israël ? S'ils viennent travailler en Israël, c'est parce qu'ils gagnent plus qu'avec l'autre option. Car il y a une autre option. D'ailleurs, ça influe énormément sur les salaires en Israël », développe-t-il encore, non sans paradoxe.

La parole du nouvel acquéreur est momentanément coupée. Filmée en gros-plan, une scie à pierre investit le cadre, au son comme à l'image, avant que son argumentaire ne puisse être achevé. Cet instant de rupture dévoile le visage du tailleur qui livre son propre point de vue immédiatement après celui du propriétaire. Le montage d'Amos Gitaï permet d'opérer un contrepoint. Le travailleur se doit de faire face à la situation comme à la caméra, et sa parole est touchée par la mélancolie que suscite sa position. Sans doute est-ce ce type de « contrechamp » permis par le cinéma, capable de révéler la poésie dans les discours, qui aura déclenché les affres de la censure. Les mots du tailleur de pierre mettent en lumière toute la douleur qu'impose le contexte géopolitique. Bien évidemment, alors que l'économiste israélien tentait de signifier que la présence des ouvriers en Israël était plutôt liée au libre choix d'un meilleur salaire, l'homme évoque la tristesse inévitable de devoir œuvrer contre son gré sur la terre de l'occupant. Les conditions sociales du personnage semblent en effet dictées par l'exil forcé. De ce fait, il a même dû rebâtir son village d'origine, Waldja, dont une partie fut détruite par le gouvernement israélien : « Alors quand je vois qu'ils ont détruit ma maison, que les bulldozers ont tout rasé, qu'il ne reste pas une pierre et que mon village est méconnaissable, c'est évident que j'ai de la haine. – Et tu reconstruis cette maison ! ». De la colère à la résignation, la frontière est étroite. Ainsi s'achève le dialogue avec le tailleur de pierre : « On reconstruit cette maison, mais sur les vestiges de la maison arabe. Les vestiges de la maison arabe (répète-t-il, comme si l'affliction parlait pour lui, ndlr). Mais si 36 Etats n'ont rien pu faire contre Israël, que peuvent nos paroles ? Le vent les emporte. Je ne peux rien vous dire de plus ».

L'invitation de cette métaphore aérienne est des plus pertinentes pour penser l'enjeu des images composées par Amos Gitaï. L'appareil

cinématographique sait bien se saisir des mouvements produits par Éos¹, les reproduire et les transmettre. La poésie inhérente à la douleur du tailleur de pierre ne peut ainsi se perdre aussi aisément. Et si les vestiges ne peuvent se reconstituer dans la réalité du monde, le film permet de maintenir leur héritage comme de tisser leur généalogie. Dans *House*, le cinéaste organise l'apparition d'un retour : celui du propriétaire initial. Dès lors, aucune brise ne pourrait effacer la mémoire qui jaillit chez l'être au même instant qu'elle se cristallise au sein de l'image.

La démarche d'Amos Gitai est celle de la recherche. Pour retrouver celui qui dut fuir son foyer, l'aide du journaliste Maris Shattner fut essentielle : « Il a fait un travail colossal, sachant que la famille Dajani à Jérusalem compte à peu près neuf cents membres. C'est une immense famille, une des plus nombreuses de Jérusalem. Elle compte des médecins, diverses professions libérales. Marius a appelé une dizaine d'entre eux. Puis il a trouvé cet homme, Dajani, que l'on voit dans le film². » L'enquête gagna encore en intrication du fait de la situation politique : « C'était compliqué parce que, au cadastre, un tampon indiquant : "La maison appartient à..." figure sur les actes, et le fonctionnaire chargé des "absentee properties" masque, à l'aide de ce tampon, le nom du propriétaire d'origine. Si bien qu'il faut faire toute une recherche... Marius a gratté un peu et a trouvé le nom des Dajani³ ».

Tel un paléographe parvenant à déchiffrer un palimpseste, la méthode aura donc permis d'introduire au cœur de l'œuvre la présence de l'individu (Fig.42b). Le cinéaste enregistre le moment même du retour du propriétaire initial, mettant en scène la reconquête imaginaire d'un tel droit. Une voiture les guide sur les lieux. Le souvenir du Docteur Dajani est intact : il arrête le conducteur, s'avance sur le chemin qui le mène vers la maison, et décrit le paysage tel qu'il fut avant le conflit. Il n'y a guère plus d'arbres fruitiers qui ornent les environs. Sur le chantier s'amoncellent les décombres et les tréteaux. « Tout a changé », ne cesse-t-il de prononcer. La phrase rythme sa marche attentive qui indique régulièrement les zones marquantes de disparitions.

¹ Benjamin Thomas l'aura démontré à tout jamais dans *L'Attrait du vent*, *op. cit.*

² Propos d'Amos Gitai, recueillis par Serge Toubiana, *op. cit.*, p. 19.

³ *Ibid.*

« Cinéma et réduction d'échelle : ce qui vaut pour une parcelle de territoire vaut pour le territoire tout entier. Les enjeux se superposent. Chaque lieu filmé, chaque pouce de territoire recèle sa propre histoire, sa propre mémoire », déclare Serge Toubiana à propos de *House*¹. Le foyer de Dajani reflète sensiblement les problématiques de toute la région. La démarche d'Amos Gitai permet de déchirer l'état de fait d'une appropriation par l'*apparition* de la mémoire *face* à la caméra. L'amplitude d'un tel projet est d'autant plus grande que le retour d'un être sur les traces de sa localité d'origine n'est pas le dernier. Dix-huit années plus tard, Amos Gitai réinvestira l'espace de *la maison*. Il reproduira le même geste de ressouvenance à deux générations d'écart.

Dans *Une Maison à Jérusalem* (1998), le fils et la petite-fille du docteur prennent le même chemin et livrent leurs impressions face à la caméra (Fig. 42c). Les mots ne paraissent pas être suffisants pour accueillir l'entièreté de leurs émotions : « Je ne peux pas l'exprimer. Voir quelque chose qui est à vous et dont on vous refuse l'accès... Il n'y a aucun mot dans aucune langue pour exprimer ce sentiment. Ni en anglais, ni en arabe, ni en hébreu... en aucune langue. Quelqu'un s'installe dans votre maison et vous dit : "Vous n'avez plus rien à faire ici". Je ne crois pas qu'il y ait de précédent. » À l'impossibilité déclarée d'une expression par la parole, les images répondent par la capacité d'appréhender la fragilité – ô combien puissante – d'un visage. Si la villa est désormais construite et bien installée, l'esquisse d'une larme dans l'œil du fils du docteur Dajani rappelle la profondeur mémorielle, archéologique, du lieu que le cinéma aura pu conserver.

Lorsque Hans Ulrich Obrist affirme, dans un entretien avec Amos Gitai, que la mémoire a joué un grand rôle dans son travail, celui-ci confirme : « Et parfois c'est la mémoire, comme vous le dites, qui vous sert de boussole ; elle vous donne la direction, pour ainsi dire... Mais ce n'est pas du sentimentalisme : la mémoire peut orienter votre façon d'envisager l'avenir². » Ce propos est très littéralement et concrètement illustré par les retrouvailles des divers membres de la famille Dajani avec la maison. Mais ils révèlent également une ambition de pensée plus large. « On ne peut pas toujours se contenter de juger les choses en fonction du présent, il faut parfois

¹ Serge Toubiana, *op. cit.*, p. 108.

² Propos d'Amos Gitai recueillis par Hans Ulrich Obrist, *op. cit.*, p. 60.

revenir en arrière pour pouvoir se projeter dans l'avenir¹ », ajoute le cinéaste comme pour assurer nos propres accointances philosophiques et méthodologiques.

Est-ce en considérant cette maxime aux accents blochiens qu'Amos Gitai a lui-même multiplié ses retours ? En 2005, il revient en effet une dernière fois sur le site pour *News from home*. En ouverture du film, sa voix explicite ses intentions comme sa poétique sur une séquence consacrée à la vie d'un chantier (Fig. 42d) :

Je me demandais où vivaient maintenant les personnages, s'ils étaient encore en vie et ce qui était arrivé aux plus âgés. Et j'ai découvert une diaspora de plus en plus importante, des gens dispersés partout. Certains Israéliens de la génération suivante étaient partis à l'étranger au Canada ou en Europe. Des Palestiniens de la génération précédente étaient à Amman. D'autres, à Montréal. Et ce microcosme très dense, dans lequel les personnages arrivent de toutes les directions et qui constitue la matière de ce film, est devenu de plus en plus abstrait, dispersé. Comme si cette histoire s'épuisait, et le Moyen-Orient aussi, peut-être. J'y ai vu l'occasion de tenter de garder la métaphore, ce microcosme, *House. News from Home* ou *News from House*, est donc le nouveau chapitre de cette trilogie documentaire.

La forme de la dispersion évoquée par Amos Gitai est celle du morcèlement, le « foyer » autour duquel l'œuvre se constitue se complexifie à mesure des décennies. D'une part, parce que les habitants successifs enrichissent son Histoire de façon inhérente, mais aussi parce que les « faisceaux » que représente le mouvement des individus, convergeant ou divergeant depuis ce lieu, ne cessent de se multiplier. Sur celui du microcosme se superpose l'imaginaire de l'Atlas. Les « nouvelles » que donnent le film sont consacrées à la fois à la maison et à *House* en tant qu'œuvre. La suite du propos s'étend sur la portée du documentaire, et le compare au motif qui accompagne justement notre propos :

D'une certaine façon, un documentaire, c'est comme un chantier archéologique humain en cours. On creuse jusqu'à qu'on trouve un fragment d'os ou une histoire ou bien des maisons qui ont été recouvertes par la poussière. Je crois que c'est le rôle du documentaire : creuser, faire apparaître le plan d'ensemble, la structure masquée par le présent. La fiction est plus proche de l'architecture. Il faut bâtir, créer des arches pour que ça tienne. Mais ici, il s'agit d'un site archéologique humain ouvert. Couche après couche, on voit apparaître les personnages, des ouvriers, des propriétaires, des gens qui apportent de minuscules morceaux, des fragments de souvenirs, des récits, des photos. Comme ils sont tous

¹ *Ibid.*

dispersés, il ne reste que les souvenirs et il n'y a plus de cellule familiale. Dans la plupart des cas, les gens sont déplacés par des forces économiques ou par des guerres. Ce sont des réfugiés. Ce pays est composé aussi de personnes déplacées. De Juifs venus d'Europe de l'Est, des camps, ou d'Afrique du Nord, et des Palestiniens, déplacés par les Israéliens. Ce sont les histoires que nous racontons dans les films et c'est « Des nouvelles de la Maison », le nouveau chapitre d'un site humain ouvert.

Si la polarité « documentaire » de l'œuvre d'Amos Gitai se pense comme un chantier archéologique, qui permet de révéler, de saisir et d'assembler les souvenirs qui hantent un espace, la polarité « fictionnelle » est un chantier architectural, où l'on peut édifier des mondes. La Trilogie *House* prend appui sur la notion de foyer en enquêtant sur l'histoire d'une maison tandis qu'*Eden* (2001) revient sur la création de l'État Israélien.

Lorsque Serge Toubiana demande à Amos Gitai la raison d'un tel titre, ce dernier répond : « Parce que c'est un paradis un peu flou, une utopie binationale qui n'est jamais achevée. Aujourd'hui encore, ce projet binational resurgit comme un paradis perdu du Moyen-Orient que l'on ne verra jamais, à cause des énormes dégâts causés par l'idée nationaliste¹. » D'emblée, l'idée d'un horizon d'attente comme la mélancolie de ne pas voir un idéal advenir s'inscrit dans l'œuvre. Inspiré par le roman *Homely Girl, a life* d'Arthur Miller, qui apparaît lui-même dans le film, la narration est transposée dans le contexte israélo-palestinien pendant l'époque du mandat britannique, alors que l'Europe est encore en proie aux massacres de la seconde guerre mondiale. Des personnages d'expatriés aux ambitions diverses – qu'elles soient politiques ou sentimentales – traversent le récit. L'un de ceux-ci livre à sa compagne les mots de Walter Gropius, architecte fondateur du Bauhaus, qui résonnent avec ceux qu'Ernst Bloch pouvait rédiger en de pareils *sombres temps* : « Malgré ces temps troublés, il faut renouveler nos idées, et même si c'est difficile nous allons vers une catastrophe mondiale, une transformation totale de la vie et de l'esprit, ça peut être une bénédiction totale pour les artistes s'ils ont le courage d'en assumer les conséquences. » Il y avait donc une impérieuse nécessité à réagir par l'esthétique aux désastres et tirer un *héritage de ce temps* aussi bien qu'un *principe-espérance*.

¹ Propos d'Amos Gitai recueillis par Serge Toubiana, *op. cit.*, p. 92.



Fig. 43a, 43b. Amos Gitai, *Eden*, 2001.
Fig. 43c, Amos Gitai, *Berlin-Jérusalem*, 1989.

Pour le personnage admirateur de l'architecte allemand, la solution pour s'extirper d'une telle tragédie se doit d'être politique. « La confédération des travailleurs juifs invite les travailleurs arabes désireux de suivre une formation de dessinateurs industriels ou d'urbanistes, à se joindre à notre projet », dicte-t-il à sa partenaire avant d'ajouter en conclusion : « dans le cadre de nos efforts pour mobiliser une classe ouvrière juive et arabe, unie contre toutes les injustices politiques et sociales. » Le texte tapé à la machine porte en lui les ambitions de l'utopie binationale qu'il reste à construire jusqu'à aujourd'hui. Aussi le chantier qui ouvre le film ne peut qu'être imaginairement imprégné de ces espérances (Fig. 43a). Les mains pétrissent sensuellement la matière, et la fiction permet de percevoir le désir d'horizon

d'un monde nouveau « où l'homme aide l'homme ». Dans le contexte israélo-palestinien, cela pourrait prendre le nom d'un *État commun*, travaillé par nombre de penseurs et de cinéastes.

C'est ce qu'Eyal Sivan a choisi comme titre à la fois pour un ouvrage rédigé avec Eric Hazan, *Un État commun entre le Jourdain et la mer*¹, et pour un film basé sur une série d'entretiens, *État commun, conversation potentielle*, datant tous deux de 2012. Dans ce dernier, le cinéaste récrée les conditions d'un dialogue par les moyens du montage. Sur un même fond noir, l'écran est partagé : à droite s'expriment les Israéliens, à gauche les Palestiniens. Tous réfléchissent au concept du commun à partir duquel pourrait naître une autre configuration géo-politique de la terre où ils résident. Le film est divisé en sept chapitres : état des lieux, démocratie/démographie, partition/division/séparation, réalisme/realpolitik, droit au retour, maître du pays/enfant du pays, droit[s] des juifs.

« En principe, je crois qu'il faut reconnaître l'égalité avant de se réconcilier. [...] Il est difficile d'imaginer que le cheval se réconcilie avec celui qui le monte », déclare à un moment de l'œuvre Yael Lerer, fondatrice d'une édition de littérature arabe en hébreu et ex-collaboratrice de l'ancien député Azmi Bishara, lui-même créateur du Balad, parti luttant pour la reconnaissance des arabes israéliens. C'est pour outrepasser cette complexité que l'utopie concrète d'un « État commun » doit, selon toutes les intervenantes et tous les intervenants, être pensé. Dans l'ouvrage co-écrit, Eyal Sivan estime cet enjeu non seulement nécessaire mais également réaliste, à rebours des commentaires taxant le projet de fantaisiste. « Il existe », dit-il, « déjà un État unique sur toute la Palestine historique. Ce qu'on appelle "territoires occupés" est en réalité une région de cet Etat, où règne sur la majorité de la population (les non juifs) la loi militaire. *Cet État unique n'est pas un État commun* car il se définit comme l'État des juifs et non l'État de tous ses citoyens². » Cette instauration d'un contrôle, rationalisé et discriminant, qu'Avi Mograbi a si bien montré³, est inhérente à la construction actuelle de l'État : « il maintient l'inégalité et la discrimination

¹ Eric Hazan et Eyal Sivan, *Un État commun, entre le Jourdain et la mer*, La Fabrique, Paris, 2012.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Que l'on songe simplement à la fameuse scène du *checkpoint* de *Pour un seul de mes deux yeux*, distribué en 2005.

légale non seulement sur les zones qu'il désigne comme "territoires occupés" mais sur tous les non juifs habitant dans le pays¹. » À partir de ce fait, Eyal Sivan et Eric Hazan appellent à la métamorphose de cette *unicité* en *communauté* : « Cette situation ne peut pas se dénouer par la partition. Pour en sortir, la solution réaliste est de transformer l'État unique actuel en un État commun à tous ses citoyens, libres et égaux devant la loi ² . » Conceptuellement, il s'agit de revendiquer la notion de *partage* contre celle de *partition* : « Bien que les deux mots aient le même radical *part*, leur sens est très différent, presque opposé : partition veut dire coupure, séparation, division ; partage veut dire mise en commun – d'un repas, d'un logement, d'un espace³ ».

C'est sous les mêmes auspices que se fondent les propos d'Edward Saïd quant à la prise en compte des problématiques israélo-palestiniennes. Dans un article intitulé « Pour un état binational » paru la première fois dans le *New York Times Magazine* le 10 janvier 1999, il déclare que « la solution ne consiste donc pas à chercher toujours de nouveaux moyens pour les séparer, mais à trouver plutôt la voie susceptible d'assurer leur coexistence de façon digne et pacifique⁴. » Lui aussi insiste sur l'idée du partage en tant que nécessité vitale. Par ce biais, il donne les clés d'une définition d'un état binational : « Ceci ne signifie ni menace sur la vie juive en tant que telle, ni abandon par les Palestiniens de leurs aspirations à exister politiquement. Au contraire, c'est de l'autodétermination pour les deux peuples qu'il s'agit. Mais cela signifie l'abandon du statut de supériorité d'un peuple sur l'autre⁵ ».

Pour rendre effectif un tel projet, il en appelle aux concepts de *citoyenneté*, que défend également Azmi Bishara. « Dans un état moderne », écrit-il, « tous les membres sont citoyens par le seul fait de leur présence et de leur communauté de droits et de devoirs. Cette notion de citoyenneté doit assurer l'égalité des droits aux Juifs israéliens et aux Arabes palestiniens⁶ ». La « solution » ne pourrait se penser qu'en tant que construction politique.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ Edward Saïd, « Pour un état binational », *Israël, Palestine, l'égalité ou rien*, La Fabrique, 1999, Paris, p. 156.

⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁶ *Ibid.*, p. 160.

Pour ce faire, l'on ne pourrait œuvrer qu'avec nuances et intérêts pour l'Histoire. Car de l'une et l'autre *part* d'Israël-Palestine, nous pouvons trouver des raisons de croire en un État binational. « Tout d'abord la Palestine a toujours été un pays où l'histoire s'est faite par strates successives, et c'est par simplification abusive qu'on en fait un pays principalement ou exclusivement juif ou arabe », rappelle Edward Saïd, « si la présence juive est ancienne, elle est loin d'être la seule. Non seulement les Arabes, mais les Cananéens, les Moabites, les Philistins et les Romains dans l'histoire ancienne, puis les Byzantins, les Ottomans et les Croisés ont rendu cette terre multi-culturelle, multi-ethnique et multi-religieuse¹. » Le mouvement des êtres n'amène qu'à envisager cet espace comme un foyer de convergences métissées.

Saïd rappelle également le rôle des penseurs dans l'appréhension d'une philosophie du partage : « dans l'entre-deux-guerres, un groupe restreint mais qualitativement important d'intellectuels juifs (Judah Magnes, Martin Buber, Hannah Arendt et d'autres) ont argumenté et milité pour un état binational². » Contre toutes les caricatures adeptes de cloisonnements, émanant de bien des sources distinctes, l'auteur répète que parmi les Israéliens, « nombreux sont parmi ceux qui manifestent énergiquement contre les expropriations et les destructions de maisons. Il existe là une volonté salubre de travailler pour la paix autrement qu'avec des bulldozers ou des attentats suicides³ ».

Nul doute qu'Amos Gitaï autant qu'Ernst Bloch sont de ceux qui réfléchissent avec tempérance et engagement pour l'égalité des hommes à propos de la problématique israélo-palestinienne. Dans son large répertoire de rêves éveillés, le philosophe de Tübingen revenait précisément sur l'utopie d'une terre nouvelle portée par la tradition juive : « “Le règne animal social qui vit de l'exploitation mutuelle des hommes, approche de sa fin.” Telle est l'utopie sioniste de Moïse Hess, rêvée et projeté comme utopie socialiste *ab ovo*, remontant aux prophètes⁴. » Bloch rattache donc la tradition hébraïque à l'idéal d'un monde commun où l'égalité serait instituée. Et de ce fait, il livre une importante critique à l'égard de l'État israélien, dès la publication du tome 2 du *Principe-Espérance*, en 1959. Étudiant l'évolution des aspirations

¹ *Ibid.*, p. 158.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 160.

⁴ Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, II, op. cit.*, p. 190.

de la création d'un État, le philosophe note la haute teneur d'espérance initiale : « Un enthousiasme prodigieux se répandit avec la jeunesse juive animée de la volonté de cultiver la vieille terre, des communes agraires se constituèrent, apparentées par l'intention à celles d'Owen ou de Cabet en Amérique du Nord, et ici et là apparurent même des essais de kolkhozes¹ ». Enthousiasme dont le mouvement s'élança face à son modèle opposé qui s'établissait en même temps, cristallisé selon Bloch par Tel-Aviv, « incarnation concrète de la bourgeoisie et de la spéculation². » Mais le constat final est d'une terrible teneur : « Pourtant, tout cela n'a fait que contribuer à ce que l'Etat d'Israël, peuplé de ceux qui avaient fui le fascisme, n'en devienne que plus vite un État fasciste³. » La trahison d'un idéal se lit jusque dans les textes religieux et le philosophe cite cette maxime : « Il ne se fera ni mal ni dégâts sur toute ma montagne sainte⁴ ».

Eden d'Amos Gitai met en scène des individus bercés par l'utopie d'une nouvelle terre où régneraient l'égalité et l'entente entre les peuples, avant la date de création de l'État israélien. En conclusion du film, alors que s'effondrent ses espérances amoureuses, la protagoniste centrale traverse les époques jusqu'à errer dans le paysage citadin d'Israël à l'heure du tournage (Fig. 43b). « Aujourd'hui, il n'y a même plus de paysages en Israël, à part le désert. Le désert est très beau, dans le Néguev ou en Galilée par exemple, ce qui nous donne une idée de la beauté prodigieuse qui a attiré les premiers colons⁵ », atteste Amos Gitai dans une conversation avec Arthur Miller en citant par la suite la figure de Pier Paolo Pasolini, déçu de la métamorphose moderne du monde, qui pouvait se voir jusque sur le territoire israélien dans *Repérages en Palestine pour l'Évangile selon saint Matthieu* (*Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*, 1965), et lui-même grand amateur de désert. Dans les dires du cinéaste israélien, l'architecture contemporaine est bien symptôme de la désaffection : « Les architectes en sont réduits à dessiner des hôtels Hilton, toutes les grandes structures sociales ont disparu⁶ ».

¹ *Ibid.*, p. 196.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 200.

⁵ « Une conversation. Amos Gitai et Arthur Miller », dans *Amos Gitai, architecte de la mémoire*, *op. cit.*, p. 118.

⁶ *Ibid.*, p. 121.

L'enjeu semble dès lors de conserver la mémoire de ces structures pour, peut-être, les voir se redessiner un jour. Chez Amos Gitai, le cinéma devient également foyer et les espérances passées hantent le présent. Un autre de ses films relie ces problématiques avec le contexte allemand au sein duquel Ernst Bloch a pu *faire face* aux désastres : *Berlin-Jérusalem* distribué pour la première fois en 1989, alors que la capitale allemande allait vivre un nouvel événement historique. Le principe même de l'œuvre tient de la poésie de l'*atlas* puisqu'elle lie la trajectoire de deux figures majeures de la période de la seconde guerre mondiale situées à travers deux lieux géographiques traversés par ces temps troublés. En incipit du film, sur un travelling latéral montrant un paysage désertique, une voix off les présente : « Cette histoire s'inspire de la vie de deux femmes. Mania Vilbouchévitch Shohat, révolutionnaire en Russie, active parmi les intellectuels berlinois et une des fondatrices des Kibboutzim et du mouvement ouvrier israélien. Else Lasker Schöler, poétesse expressionniste allemande, amie de Thomas Mann et de Wassily Kandinsky. Elle s'enfuit de Berlin et elle meurt à Jérusalem en 1945 ».

La séquence suivante se déroule dans un espace désaffecté, où la troupe de Pina Bausch festoie dans l'incandescence de l'entre-deux guerre allemand, exaltée par les aspirations politiques et poétiques de ce temps. Le travail scénographique est inspiré par l'esthétique de Georges Grosz. « Liberté de pensée ! Liberté de parole ! L'individu se libère de lui-même. L'homme moderne, entre liberté totale et destruction totale ! Peuples, réveillez-vous ! Brisez vos chaînes ! Le choix est entre nos mains ! À bas le capitalisme et ses valets ! Dépossédés, révoltez-vous ! Abattez les forces de répression ! », entend-on dans ce lieu entrelaçant la chorégraphie théâtrale des corps et le mouvement de l'appareil, unifiés en plan-séquence. Au bout de celui-ci, les deux femmes s'enlacent dans une accolade touchée par la plus vive des camaraderies. Et pour cause, Mania Shohat vient de prononcer ces mots incantatoires devant l'assemblée : « Amis, camarades, révolutionnaires, utopistes et romantiques ! Tous, nous nous battons pour la liberté absolue, pour la justice. Je pars bientôt en Palestine. Je viens de Russie. J'y ai commis un attentat contre le ministre du tsar. Jetons les puissants sur le tas d'ordures de l'histoire ! »

C'est dans ce cabaret imaginaire où paraissent festoyer les spectres de Brecht, Benjamin ou Kracauer, que débute *Berlin-Jérusalem*. Le cheminement éprouvé des deux protagonistes est guidé par l'impérieux désir

d'échapper aux fascismes qui gangrènent l'Europe dans cette première moitié du XXe siècle. La Palestine est alors associée à des élaborations utopiques : « Ici, sur cette terre en friche pierreuse, il faut élever un lieu d'amitié entre Juifs et Arabes », affirme Else Lasker-Schüler. La notion, si chère à Ernst Bloch, est encore une fois au cœur du discours du réalisateur. « La fuite vers Jérusalem de ces deux femmes, chacune avec une vision radieuse de l'utopie, est vraiment à l'origine de ce projet¹ » affirme ainsi Amos Gitai. Mais au-delà de la représentation des espérances initiales qui pouvaient répondre aux désastres liés à la seconde guerre mondiale, il est question dans *Berlin-Jérusalem* de leurs *survivances*, et ce de façon signifiante dans le plan conclusif de l'œuvre.

« Dans *Berlin-Jérusalem*, le plan final crée une résurgence... », admet d'emblée le cinéaste, « comme si, dans la première partie du film, on tentait de mettre en avant les relations entre son et image, et que, dans le plan final, on séparait les deux comme pour annoncer l'émergence de fragments enfouis² ». Dans un travelling latéral se déplaçant vers la gauche, la figure d'Else Lasker-Schüler se déplace dans les décombres de la ville contemporaine, en 1989 (Fig. 43c). Cette « poétique de la mobilité » est bien une façon d'entrelacer les temps, de faire imaginairement apparaître des utopies déçues au sein d'une époque qui connaît d'autres troubles. « Cet écho, ces souvenirs issus des strates archéologiques du film, créent une tension. Ils interrogent le présent, pour ainsi dire... », ajoute Amos Gitai³.

Cette séquence conclusive cristallise nombre d'enjeux de *l'image-foyer*, conceptualisée à partir de la philosophie blochienne. Nul doute que *les sombres temps* ne cessent d'obscurcir le quotidien des hommes et de fait, les ruines jalonnent les rues de Jérusalem en 1989, et témoignent des vives violences qui se perpétuent jusqu'à nos jours. Cependant, l'appareil cinématographique a pu se saisir des rêves éveillés comme il peut les *reproduire*, afin de potentiellement peupler l'imaginaire contemporain d'utopies du commun. Dans le cadre israélo-palestinien, n'est-il pas toujours nécessaire de penser la possibilité de construire un État binational fondé sur les principes de partage et d'égalité réelle ? Les images d'Amos Gitai portent la

¹ Propos recueillis par Annette Michelson, *op. cit.*, p. 101.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

mémoire de ces fondements. Dans d'autres lieux du monde, liés à d'autres contextes, le cinéma se conçoit pareillement autour d'un principe de survivance : tel est le cas du cinéma chinois contemporain.

3. Survivances du cinéma chinois contemporain : faire face au pouvoir en contrepoint de la société de croissance

La mort de Mao, le 9 septembre 1976, est un marqueur essentiel de l'Histoire de la Chine et de son cinéma. L'omniprésence de sa figure, visible sur chaque billet de banque, dont le nom est audible par de nombreuses chansons vantant ses mérites et dont le corps trône aujourd'hui dans le mausolée de la place Tiananmen à Pékin, ne pouvait sans doute déclencher à sa disparition qu'un grand bouleversement. L'ère politique du Grand Timonier, proclamateur de la République populaire de Chine le 1er octobre 1949, initiateur du Grand bond en avant en 1958 et de la Révolution culturelle en 1966 – deux épisodes où l'Histoire se mêle à la catastrophe – laissera la place à celle de Deng Xiaoping.

L'homme au parcours sinueux, « tour à tour ouvrier chez Renault en France, chef de maquis, ministre, organisateur et victime de purges avant d'accéder au pouvoir suprême d'où, tout en maintenant la main de fer du Parti sur la société, il a restauré le capitalisme en Chine, ouvrant la voie à une formidable réussite économique¹ », est associé aux réformes de la Chine contemporaine. Il lance dès 1978, une « résolution sur l'histoire du Parti » qui fixe un bilan officiel du maoïsme – « 70 % de positif, 30 % de négatif² » –, avant d'ouvrir l'économie chinoise au capitalisme mondial. Celle-ci débute par la création des zones économiques spéciales et l'autorisation d'établissement d'entreprises mixtes sino-étrangères dès 1979, et se poursuit jusqu'à l'intégration de la Chine à l'Organisation mondiale du commerce en tant que 143^{ème} membre, le 11 décembre 2001, quatre ans après la mort de Deng Xiaoping.

Dès avril 2002, Françoise Lemoine, sinologue et économiste, pouvait analyser cette accession de façon dialectique : il y aurait *gagnants et perdants*

¹ Erik Izaerlewic, *Chine, de la révolution à la naissance d'un géant*, Société éditrice du Monde, coll. « Le Monde Histoire, comprendre un monde qui change », 2012, p. 55.

² Propos de Deng Xiaoping cité par Francis Deron, « La véridique histoire du dernier empereur », *Le Monde*, 21 février 1997, cité dans *Chine, de la révolution à la naissance d'un géant*, *op. cit.*, p. 57.

de l'ouverture chinoise. « La libéralisation des importations et des investissements directs étrangers va accentuer la concurrence sur le marché intérieur, renforcer le mouvement de rationalisation et de restructuration du tissu industriel, souvent fait d'entreprises très hétérogènes et de productions dispersées¹ », affirmait-elle alors. Elle précisait que si « la libéralisation des échanges devait renforcer les spécialisations de la Chine dans les secteurs où elle est la plus compétitive, c'est-à-dire les industries à forte intensité de main d'œuvre où elle bénéficie d'un avantage de coût », l'on assisterait par ailleurs à une « crise de l'emploi urbain que connaît le pays depuis le milieu des années 1990 » : de fait, « afin d'améliorer leur productivité et de résister à un environnement concurrentiel, les entreprises industrielles ont déjà fortement réduit leurs effectifs entre 1995 et 1999, le nombre des salariés dans l'industrie urbaine a chuté de 66 millions à 44 millions ; bon nombre d'entreprises d'État ont été privatisées, et les emplois dans ce secteur sont passés de 113 millions à 86 millions² ». Avant de préciser notre présentation du contexte politique de la Chine après la mort de Mao, nous pourrions évoquer la résonance directe des conséquences de l'ouverture économique avec les images en mouvement issues de la Chine contemporaine. Une œuvre comme celle de Jia Zhang-ke intitulée *24 city* (2008) paraît travailler cette ouverture en œuvrant à une esthétique du morcellement.

« Depuis *Platform*³, j'avais envie de faire un film sur le monde ouvrier. J'avais un scénario de fiction, intitulé *La Sortie d'usine*, se passant à la fin des années 90, quand la Chine a entamé sa réforme économique, de la planification vers le marché⁴ ». Tels sont les mots de Jia Zhang-ke qui attestent de l'ancrage contextuel du souhait initial qui mena à *24 City*, amplifié par le propre rapport du cinéaste à son entourage : « Il faut dire qu'avec la fermeture des entreprises étatiques, j'avais beaucoup d'amis ouvriers au chômage⁵ ». L'œuvre saisit en effet les métamorphoses d'un esprit du temps, lié aux changements de paradigmes politiques.

¹ Françoise Lemoine, « Gagnants et perdants de l'ouverture chinoise », dans *Le Monde diplomatique*, n° 577, avril 2012, p. 22.

² *Ibid.*

³ *Platform* est le second long-métrage de Jia Zhang-ke, distribué en 2000.

⁴ Propos de Jia Zhang-ke recueillis par Eric Loret, « Il y a de l'espoir car j'y montre une Chine qui change », *Libération* [en ligne], mis en ligne le 18 mars 2009, consultable sur : <http://next.liberation.fr/cinema/2009/03/18/il-y-de-l-espoir-dans-ce-film-car-j-y-montre-une-chine-qui-change_546825>.

⁵ *Ibid.*

L'usine 420 située à Chengdu est vouée à la démolition. En lieu et place du site de travail qui traversa les décennies, un complexe résidentiel et commercial flambant neuf est érigé. Jia Zhang-ke élabore le récit mémoriel du lieu notamment par le moyen d'entretiens qu'il conjugue à d'élégants mouvements esthétiques élaborés à partir des gestes des êtres et des ruines des bâtisses. Les paroles données face caméra mêlent part documentaire et part fictionnelle : « Parmi ceux qui ont été interviewés, nous avons choisi cinq témoins authentiques. Les quatre autres sont des personnages entièrement fictifs : l'histoire de l'enfant perdu par sa mère qu'interprète Lü Liping, celle, jouée par Joan Chen, d'une femme à Shanghai à la fin des années 1970, le récit d'enfance pendant la révolution culturelle que fait Chen Jianbin, et la jeune branchée qu'incarne Zhao Tao à la fin¹. » Ce dispositif singulier établit une relation de similitude entre les récits inventés et ceux dont le témoignage se base sur des faits existants. Il symptomatise l'hybridité à l'œuvre dans l'ensemble du cinéma de Jia Zhang-ke entre fiction et documentaire : l'une et l'autre de ces parts semblent amplifiées par ce jeu coexistence, méthode exemplaire pour *faire face* aux temps contemporains par les moyens du cinéma.

Une séquence du film en particulier permet d'illustrer les enjeux de l'image-foyer, en lien avec l'Histoire contemporaine de la Chine. Un chœur de femmes chante *l'internationale* en langue chinoise. Alors que nous entendons toujours leurs voix appliquées, le plan change et nous montre l'ossature d'un bâtiment en cours de démembrement dans un paysage de décombres. Au moment où nous le voyons, une partie de celui-ci s'effondre (Fig. 44a). La poussière s'élève jusqu'à remplir l'entièreté du cadre ; sur cette image apparaissent les vers du poème *Spilt Milk* de W. B. Yeats (Fig. 44b) : « Les choses que nous avons pensées et faites/ Se répandent forcément avant de s'estomper/ Comme du lait versé sur une pierre² ». La blancheur de cette vague nuageuse permet la transition vers le visage de Zhao Tao qui incarne une nouvelle partie du film (Fig.44c). La forte dimension symbolique de la

¹ Jia Zhang-ke, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois, 1996-2011*, op. cit., p. 231.

² Ainsi sont-ils traduits dans la version sous-titrée en français et édité en DVD par *Ad Vitam*. Les vers originaux, parus pour la première fois en 1933 dans le recueil intitulé *The Winding Stair* sont les suivants : « We that have done and thought/ That have thought and done/ Must ramble, and thin out/ Like milk spilt on a stone » dans W.B Yeats, « Split Milk », dans *Words for Music Perhaps and Other Poems*, David R.Clark, NY Cornell UP, 1999, p. 268-269.

séquence, qui atteste de la rupture politique d'un monde, aura entraîné quelques difficultés de distribution dans le pays natal de Jia Zhang-ke¹.

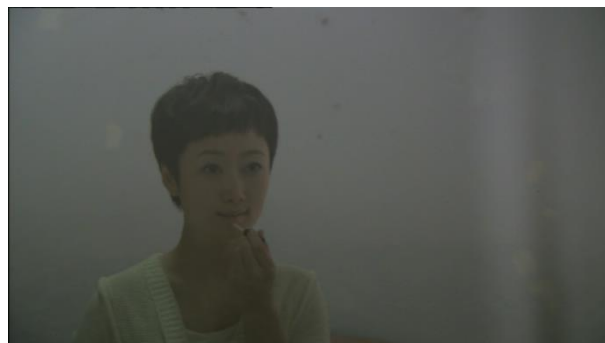


Fig. 44a, 44b, 44c. Jia Zhang-ke, *24 City*, 2008.

¹ « En fait, le bureau du cinéma a mis trois mois à donner l'autorisation de diffusion, uniquement à cause de ce plan-là. Je suis tombé sur ce chœur féminin par hasard. Elles ne chantent que des chansons révolutionnaires de leur époque. J'ai compris que dans leur jeunesse, elles avaient la foi, qu'elles pensaient que le communisme allait apporter la richesse au pays et aussi la liberté individuelle. Même si mon regard est critique, on sentait aussi leur fierté et, parfois, une certaine nostalgie que j'ai essayé de rendre », dit-il à Éric Loret, *op. cit.*

Si l'idée initiale de *24 City* était très directement référencée aux frères Lumière, au point que le cinéaste y filme sa propre *sortie d'usine* – « Je suis très content que le premier film du monde ait donné une telle importance aux ouvriers », déclare-t-il par ailleurs¹ –, il n'est pas certain que l'autre correspondance que nous pouvons établir avec l'œuvre des pionniers du cinématographe soit consciente. Cette poussière nuageuse qui enveloppe l'intégralité du paysage visible rappelle celle qui s'échappait de la *Démolition d'un mur*, film issu du répertoire de la fameuse fratrie. Dans celui-ci, nous avons pu réfléchir à la façon dont cette forme nébuleuse pouvait se penser à la façon d'un point de basculement entre les temporalités, invitant à considérer la capacité de réversibilité et de revisite du passé de l'appareil cinématographique.

Cela ne correspond-il pas également aux enjeux des images de Jia Zhang-ke ? La notion de franchissement est ici multiple : le chant révolutionnaire qui s'estompe au moment de l'effondrement du bâtiment est significatif de cette mutation sociale entraînée par l'ouverture économique de la Chine contemporaine. Puis, le second glissement amène à entrer dans un nouveau territoire hybride entre « fiction » et « documentaire ». Par l'intermédiaire du fondu, le visage de Zhao Tao est hanté par la matière voletante qui elle-même s'efface. Plus loin dans le plan, nous comprenons que ce visage était lui-même un reflet : ainsi est suggéré le doublement du monde mis au point par le cinéma, qui rend visible l'espace antérieur à la disparition d'un monde. Et à l'instar de l'enseignement que nous confère le poème de Yeats, les mouvements enregistrés par les images semblent se répandre d'une temporalité à une autre.

Au sein du contexte chinois contemporain, cette nécessité d'en appeler à la faculté du cinéma pour construire une mémoire est rendue impérieuse par la récurrence des démolitions. Guo Xiaolu, écrivaine et cinéaste, a peut-être établi l'un des plus clairs descriptifs de la situation dans un texte intitulé *Autant en emporte le vent : le passé dynamité en Chine*. Elle y livrait ce constat :

À Beijing, nos deux mots favoris sur les affiches ou sur les journaux sont : “nouveaux” et “construction”. “Nouveau”, oui, pas de doute : nous sommes en train de construire une nouvelle Chine qui sera fort

¹ *Ibid.*

différente de notre civilisation vieille de cinq mille ans. “Construction” est un mot qui porte habituellement des connotations positives, mais dans la Chine d’aujourd’hui il a revêtu une signification entièrement nouvelle. “Construction” en est arrivé dans la pratique à signifier “démolition” – un processus aux conséquences loin d’être positives. [...] Démolissez l’ancien ! Démolissez l’économie rurale ! Démolissez tout ce qui est en travers du chemin vers la “modernisation” ! Démolissez ce qui est faible ! Démolissez ce qui est pourri ! Démolissez la tradition ! Démolissez l’histoire ! Démolissez la mémoire ! Allez aux musées et détruisez même les vieilles photographies poussiéreuses, les ombres de la mémoire ! Démolissez jusqu’à ce que ce qu’il ne reste plus rien à démolir, jusqu’à ce que plus rien ne demeure sauf la terre plate – sans profondeur, sans culture, sans un quelconque passé ! Nous sommes des orphelins de l’histoire : une génération toute neuve, audacieuse et nouvelle. [...] Avec l’une de mes mains écrivant des romans et l’autre tenant une caméra, je tente d’enregistrer le processus dans lequel chaque brique participe à la construction d’ambitieux gratte-ciels sans histoire¹.

De la *construction* à la *démolition*, les chantiers qui initiaient des mondes deviennent ceux qui les défont. Si la critique de la prétendue « modernisation » réinvite la position de Pasolini, le verbe de Gao Xiaolu résonne avec l’énergie et la frontalité du protagoniste de *La Clôture* de Tariq Tegua que nous citons plus haut : le texte permet la provocation face au désarroi. Pour l’écrivaine et réalisatrice, la problématique est bien celle de l’Histoire et de la mémoire. Les *appareils* permettent d’appréhender la situation contemporaine. Ainsi, au contraire d’une inactivité désespérée, la caméra se doit de capter la transformation en cours, celle d’une société qui s’édifie en embrassant les orientations idéologiques d’efficacité économiques les plus actuelles. Nul doute que Jia Zhang-ke pourrait souscrire à de telles intentions.

La dernière séquence d’*Au-delà des montagnes* (*Shan He Gu Ren*, 2015), condense la problématique du *Heimat* inhérente à toute l’œuvre de Jia Zhang-ke. Sur un terrain en friche enneigé, face à la Pagode de Wenfeng – cette tour construite au début de la dynastie Qing, située dans la ville de Fenyang dont est originaire le cinéaste –, le personnage joué à nouveau par Zhao Tao réinterprète les gestes d’une chorégraphie sur le morceau *Go West* des Pet Shop Boys, sorti en 1993 (Fig. 45a). Le principe de *survivance* travaille l’image à de multiples égards. Tout d’abord, d’un strict point de vue narratif.

¹ Gao Xiaolu, « Autant en emporte le vent : le passé dynamité en Chine », traduit et reproduit par Raymond Delambre dans *Ombres électriques, les cinémas chinois*, Éditions du Cerf, Paris, 2008, p. 102-105.

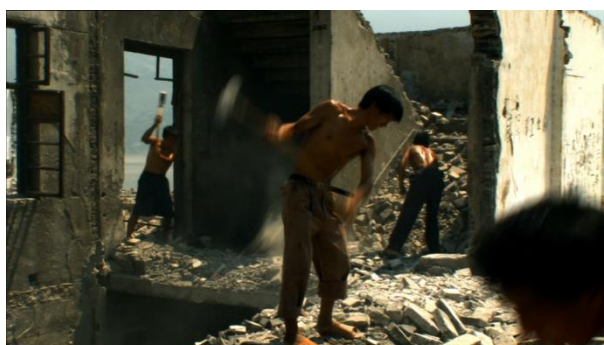


Fig. 45a, Jia Zhang-ke, *Mountains May Depart*, 2015.
Fig. 45b, Jia Zhang-ke, *Plaisirs Inconnus*, 2002.
Fig. 45c, Jia Zhang-ke, *Still Life*, 2006.

Au-delà des montagnes est divisé en trois épisodes situés à trois époques distinctes. En 1999, Tao hésite entre deux hommes, Liang, travaillant à la mine de charbon, et Zhang, propriétaire d'une station-service, promis à un avenir plus aisé. C'est avec ce dernier que Tao tentera de construire son quotidien et avec qui elle aura un fils. C'est donc aussi de lui dont elle divorcera, comme nous le montre le segment central se déroulant en 2014. Enfin, une dernière partie prend place en 2025, alors que le fils et le père vivent désormais en Australie et que la langue chinoise aura été oubliée par le descendant. C'est au terme de celle-ci que prend place la danse esseulée de Tao.

Par ce biais, Jia Zhang-ke met en scène *l'éveil d'un geste*. Car c'est au son des Pet Shop Boys et avec cette chorégraphie, interprétée par toute une communauté, que s'ouvre le film alors que l'on fête la fin du vingtième siècle dans la ville de Fenyang. « La chanson de Pet Shop Boys a été extrêmement populaire en Chine dans les années 90, quand j'étais à l'université, à une époque où des discothèques ouvraient un peu partout. Dans les boîtes de nuit et dans les soirées, *Go West* était la chanson qui passait systématiquement à la fin, et qui réunissait tout le monde dans une danse collective¹ », témoigne le cinéaste. La reprise de ce mouvement est alors symptôme d'une nostalgie de l'euphorie commune d'une époque. D'abord sentimentalement, pour le personnage inscrit dans la fiction de Jia Zhang-ke, désormais voué à une certaine solitude. Cependant, la scène cristallise un enjeu plus global.

À la fin des années quatre-vingt-dix, alors que la Chine s'apprêtait à rejoindre l'Organisation mondiale du commerce, cette énergie collective pouvait être liée à l'ouverture de la société aux influences extérieures, ainsi que le démontre l'engouement que procure un morceau occidental à haute teneur commerciale. Mais le passage à ces nouvelles modalités économiques ne s'est pas fait sans désastres, et les mots de Gao Xiaolu disent assez qu'elles ont entraîné un goût de la *démolition*. De fait, Jia Zhang-ke joue d'un anachronisme certain : quand bien même la séquence se déroule fictionnellement en 2025, c'est pendant le temps contemporain au tournage qu'est filmée la ville de Fenyang. Aussi, le regard critique et mélancolique que porte cette scène est celui du cinéaste lui-même qui, à ce moment-là, saisit une image de son pays natal.

Le portrait qu'il en fait est donc celui d'un espace désaffecté et celui-ci évoque pour Jia Zhang-ke la Chine continentale dans son ensemble. « Fenyang est une petite ville de la province centrale du Shanxi, c'est là que je suis né et que j'ai grandi, j'y ai tourné mes deux premiers films, *Xiao-wu* et *Platform*, et une partie de *A Touch of Sin* », rappelle-t-il avant d'en affirmer l'importance intime, artistique et politique : « C'est un point d'ancrage affectif, j'y ai mes amis et une partie de ma famille, mais aussi un point d'ancrage esthétique et social : pour moi, Fenyang représente ce que vit le

¹ Propos recueillis par Jean-Michel Frodon dans le Dossier de presse d'*Au-delà des montagnes* rédigé pour le Festival de Cannes [en ligne], mai 2015, consultable sur : <<https://www.festival-cannes.com/fr/films/shan-he-gu-ren>>.

commun des mortels en Chine¹ ». La métamorphose à travers le temps de cet espace à la fois intime et collectif est appuyée par la variation des textures et des formats d'images qui correspondent aux différentes époques représentées par le film, du 1,33 au 1,85 jusqu'au Scope : « J'ai suivi les contraintes des techniques successives utilisées quand nous avons filmé, techniques qui correspondent elles-mêmes aux différentes périodes. Les scènes dans la boîte de nuit, ou celles avec le charbon enlisé, ont été tournées en 1,33 à l'époque, j'ai tenu à les conserver dans ce format² ».

Les images d'*Au-delà des montagnes* imbriquent la mémoire d'un lieu filmé dans ses premiers longs-métrages composant une *trilogie du pays natal* (*Xiao, wu artisan pickpocket* en 1997, *Platform* en 2000 et *Plaisirs inconnus* en 2002). À propos du premier volet, Jia Zhang-ke explicitait ainsi ces velléités créatrices :

Je n'étais pas rentré à Fenyang depuis un an et demi déjà. Il m'a semblé que tout avait beaucoup changé [...] Il y a à Fenyang une avenue principale qu'on appelle la grande rue. Elle n'est pas très longue, il ne faut que dix minutes pour la parcourir d'un bout à l'autre. De chaque côté de la rue, des bâtisses très anciennes abritaient quelques boutiques. Quand je suis revenu, les gens m'ont dit "La prochaine fois, tu ne pourras plus les voir. Dans quelques mois, toutes ces maisons vont être rasées. Ils vont construire des immeubles parce que Fenyang ne sera plus un simple chef-lieu, mais une agglomération à l'échelle du district..." Dans cette rue, il n'y a plus aujourd'hui que des bâtiments neufs, tout recouverts de carreaux. La démolition des habitations a joué un rôle décisif dans l'idée de tourner *Xiao Wu*. Je n'ai pas gardé d'affection particulière pour ces masures, mais si l'on examine ce détail, on constate que la reconversion de la société a des répercussions tangibles, profondes sur la vie des petites gens de cette ville³.

La prose de Jia Zhang-ke évoque celle de Gao Xiaolu. Tous deux s'arment de l'appareil cinématographique pour capter le mouvement des choses avant leurs démolitions. Il en va ainsi des quartiers de Fenyang que le réalisateur de *Xiao Wu* a filmé avant leurs métamorphoses. Il y a en effet nombre de zones en cours de transformation que nous pouvons voir dans cette trilogie consacrée à son *foyer* ; chantiers et décombres sont légion. Ainsi dans *Plaisirs inconnus* (*Ren xiao yao*) qui clôturait cette série initiale de réalisations, c'est à nouveau Zhao Tao que nous voyons errer sur une grande autoroute en construction (Fig. 45b), signe de modernisation de la région.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Jia Zhang-ke, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois, op. cit.*, p. 45.

L'état d'égaré qui hante la protagoniste tout au long de l'œuvre dit bien à quel point les individus qui composent les films de Jia Zhang-ke se placent en contrepoint de la société de croissance imposant aux paysages leurs mutations. Le motif réinvite ici la figure pasolinienne, faisant face dans ses œuvres aux bouleversements sociétaux et urbains de son propre *heimat*. Ainsi, lorsque Tao danse sur un terrain vague devant un symbole de l'architecture historique chinoise, ce sont tous ces enjeux qui réapparaissent.

Si Fenyang servait déjà de socle à Jia Zhang-ke pour traiter les problématiques de son pays, nul doute que le Barrage des Trois-Gorges peut s'imposer comme métaphore¹. Celui-ci sert de cadre à *Still Life* et à *Dong*, réalisés en 2006. L'installation hydroélectrique située sur le fleuve du Yang Zi Jiang est, à l'aune de sa démesure, emblématique des ambitions de la Chine contemporaine. Le Barrage des Trois Gorges est en effet l'un des plus imposants du monde : 2309 mètres de long, 185 mètres de haut, créant une retenue de 39 milliards de mètres cube d'eau² ainsi que 1,3 million d'habitants déplacés, 153 villes, 1352 villages, 657 usines et 30.000 hectares de terre cultivée submergées par les eaux³. L'imposante construction émerge des desseins maoïstes. Le grand timonier évoquait déjà en effet un « lac lisse » s'élevant « entre les gorges étroites » dans son poème *Nageant*⁴. Mao concluait ce même poème par ces lignes : « La déesse des montagnes si elle est encore là s'émerveillera d'un monde si changé ». Force est de constater que le monde a depuis connu de réels bouleversements. Il reste à savoir néanmoins si la déesse des montagnes n'a pas fui cette terre en chantier, où les immeubles poussent avec luxuriance dans certains endroits et où ils sont rasés dans d'autres.

C'est d'abord dans l'optique de filmer le travail de peintre de Liu Xiaodong que Jia Zhang-ke fut amené à se déplacer dans la région des Trois-

¹ Tel est le terme employé par le cinéaste dans le documentaire de Damien Onouri, *Xiao Jia rentre à la maison* (2007) : « Pour moi les travaux dans les Trois Gorges sont une métaphore de la Chine contemporaine. Depuis la fin des années 70 la société chinoise change énormément. Avec le changement de régime économique on a abandonné l'économie planifiée pour le capitalisme. Tous ces changements sont à l'image de la construction du barrage. Comme l'évolution du chantier, ils se sont faits progressivement. Tous ces changements, ces travaux, font l'Histoire de la Chine. J'ai envie de décrire la Chine à travers le Barrage des Trois-Gorges. Ça me permet de montrer la situation réelle des Chinois ».

² Informations données par Raymond Delambre, *op. cit.*, p. 126.

³ Informations données par le site touristique *Imperials tours* consultable sur : <http://imperialtours.eu/3gorges_dam.htm>.

⁴ *Ibid.*

Gorges. Dans *Dong*, l'œuvre « documentaire » qui brosse son portrait, nous pouvons voir l'artiste composer une fresque sur les ouvriers du site dont le labeur consiste en la démolition des dernières bâtisses en vue de la montée des eaux programmée par l'installation du gigantesque barrage. À peine avait-il commencé ce film que Jia Zhang-ke s'engagea en parallèle sur les chemins de la fiction qui menèrent à *Still Life*, marqué, dit-il, par le caractère extrêmement démunis des êtres de cette région¹. Le schéma narratif du film est empreint de la problématique du retour au *heimat*. Deux trajectoires d'individu y sont visibles : en premier lieu celle de Sam Ming, dont l'incarnation rappelle la figure des travailleurs migrants chinois², cherchant à retrouver son ex-femme et sa fille qu'il n'a pas vues depuis plus d'une dizaine d'années. Il ne parviendra d'abord qu'à attester du fait que sa demeure est désormais engloutie sous les eaux. Dans un second temps, Shen Hong cherche elle aussi son mari disparu qui l'aura abandonnée par vénalité.

Ces quêtes mettent les protagonistes face à l'inéluctabilité de la disparition. De fait, les images de *Still Life* se saisissent des problématiques de l'image-foyer. Cet espace destiné à l'engloutissement évoque *La Onzième Année* de Dziga Vertov où le grand chantier industriel ne pouvait se défaire de la spectralité du squelette d'abord voué à l'oubli sous les eaux. Mais les grands chantiers dont les représentations sont pleines de ferveur quant à la maîtrise du monde ne sont plus ici à l'ordre du jour. Dans *Still Life*, nous retrouvons en effet la gestuelle des ouvriers qui s'adonnent à leur tâche (Fig. 45c). Mais ils témoignent d'une activité de *démolition* en lieu et place d'une activité de

¹ « Pendant le tournage du documentaire, j'imaginai chaque soir toute une série d'intrigues. Ce lieu, cet espace, l'allure des gens, tout était différent de chez nous, dans le Nord. Ils étaient confrontés à d'autres difficultés. À Pékin ou dans le Shanxi, même les plus démunis avaient des appareils électroménagers, des coffres, des armoires, quelques meubles. Mais aux Trois-Gorges, sinon quatre murs, ils n'ont quasiment rien pour vivre », témoigne-t-il dans un dialogue avec Hou Hsiao-Hsien dans *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, *op. cit.*, p. 140.

² Le phénomène, dit des *mingongs*, est symptomatique de la situation sociale de la Chine contemporaine. Le boom économique urbain attire des ouvriers-paysans nomades en quête de subsistance : « Dans le cadre de la mise en place d'une économie globalisée, les migrations internes se sont fortement intensifiées et complexifiées en Chine. Les politiques migratoires ont été redéfinies au niveau national et local, notamment dans les grandes villes comme Shanghai. Les modes d'accès à l'emploi se sont transformés, produisant de nouvelles inégalités sociales et économiques. Le migrant peu qualifié apparaît aujourd'hui comme une figure permettant d'analyser le processus de ségrégation et de mise à distance des populations paupérisées » écrivent Laurence Rouleau-Berger et Lu Shi dans « Les travailleurs migrants à Shanghai », *Perspectives chinoises* [en ligne], n° 87, janvier-février 2005, mis en ligne le 7 mars 2008, consultable sur : <<http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/729>>.

construction, ainsi que pouvait le signifier Gao Xiaolu. Le cinéma n'est pas le moyen d'une optimiste célébration du devenir, mais tente de capter les phénomènes d'un monde qui s'échappe : « L'humanité est une espèce qui oublie. Nous perdons facilement le souvenir. C'est pour cela que nous avons besoin du cinéma¹ », affirme ainsi Jia Zhang-ke.

Still Life comme la *Trilogie du pays natal* prend donc en charge les métamorphoses urbaines et (donc) politiques de la Chine contemporaine, en lien avec l'ouverture économique et la croissance qui s'y déploient. Mais leur existence est caractéristique d'une pratique novatrice dans le contexte cinématographique du territoire : celle de l'indépendance. Le changement de régime qui opère après la mort de Mao eut également un impact sur l'ancrage institutionnel de l'art des images en mouvement. Lors de la révolution culturelle, l'Académie du Cinéma de Pékin fut simplement fermée, et seule une poignée de productions furent autorisées : on compte sept opéras révolutionnaires adaptés à l'écran². C'est donc à la suite d'une période de tarissement qu'émerge la dénommée cinquième génération, selon l'appellation utilisée pour classer les cinéastes³. À partir de 1978, le processus de réouverture de l'Académie est enclenché. Les premiers réalisateurs en sortiront en 1982. Les œuvres emblématiques de cette période sont celles de Chen Kaige (*Terre jaune*, 1984), de Zhang Yimou (*Le Sorgho rouge*, 1986) ou de Tian Zhuangzhuang (*Le Voleur de chevaux*, 1986). Mais la brèche de liberté conquise offrit à certains de ces cinéastes le confort du pouvoir officiel, et leur position de pionnier d'un renouveau artistique glissa vers des velléités commerciales⁴.

¹ Jia Zhang-ke, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, *op. cit.*, p. 147.

² *Le Détachement féminin rouge*, *La Prise de la montagne du tigre*, *La Fille aux cheveux blancs*, *L'Armée féminine de couleur rouge*, tels sont les titres de ces quelques œuvres. Voir Raymond Delambre, *op. cit.*, p. 108.

³ Voir à ce sujet l'explication de Luisa Prudentino dans *Le Regard des ombres*, Editions Bleu de Chine, Paris, 2003, p. 26.

⁴ Jia Zhang-ke lui-même décrit cette évolution en ces termes : « Ils ont joué un rôle très important dans le cinéma chinois, ils l'ont tout simplement fait renaître en lui permettant d'accéder à une dimension internationale. Ils ont tracé le chemin pour les générations suivantes en faisant les films qui nous ont formés, nous, les jeunes cinéastes. J'ai d'ailleurs décidé de devenir réalisateur après avoir vu *Terre jaune* de Chen Kaige. Mais ensuite, surtout vers la fin des années 1990, le cinéma de la cinquième génération s'est éloigné de plus en plus de la vie des gens et a connu une crise profonde (...) comme ils acceptent tous le système officiel, leurs films sont montrés en Chine. (...) Malheureusement, après une période très créative, ces cinéastes se sont orientés vers une veine plus commerciale et la qualité de leurs films en a beaucoup souffert. En voyant un des derniers films de Zhang Yimou, *Happy times*, je me suis vraiment demandé s'il

Dès lors, l'engagement vers un processus d'autonomie dans la création pour la génération qui succèdera à la cinquième franchira le seuil de la légalité. Jia Zhang-ke rappelle l'imposition d'une norme étatique pour pouvoir produire et distribuer ses œuvres : « En 1949, il n'existait que le cinéma officiel représenté par seize studios d'État qui prenaient en charge l'ensemble des aspects de la production d'un film¹. » C'est précisément ce que remet en question le cinéma *indépendant* : « Cette situation a duré jusqu'aux années 1990, quand la Chine a commencé à s'ouvrir et que tous les secteurs ont subi des transformations. Même le cinéma, grâce à la participation de quelques sociétés privées, a pu produire ses premières œuvres indépendantes² ».

Cet écart, qui profite des nouvelles modalités économiques, n'est pas qu'un moyen d'obtention de financements en vue de réaliser une œuvre. Elle est une position de clandestinité qui favorise un discours critique, souvent fait de proximité avec la réalité sociale. Si le cinéma officiel peut incarner la posture de l'autorité³, le cinéma indépendant s'émancipe de ces contraintes d'un point de vue thématique, esthétique et technique.

L'apparition de la caméra DV, légère et peu coûteuse, a ainsi pu conférer une liberté autant qu'une texture singulière à l'image de ces cinéastes : « Si la DV n'existait pas, ce cinéma ne serait pas. Elle permet à tous ces réalisateurs qui sont eux-mêmes à la caméra de toucher de façon plus directe la situation d'un pays et le contexte d'une époque », atteste radicalement Zhang Ya-Xuan, critique de cinéma et directrice des archives du cinéma indépendant : « La DV n'a pas été seulement révolutionnaire pour les réalisateurs, elle a aussi, et surtout, fait prendre conscience à nombre de personnes que s'exprimer par l'image était un droit ; un de ceux qu'il est si difficile d'obtenir dans ce pays⁴. » Si l'indépendance est d'abord une donnée concrète – être détaché de la production d'un studio d'État – elle peut

s'agissait bien du réalisateur de *Sorgho rouge* ! Quel dommage ! », propos recueillis par Luisa Prudentino dans *Le Regard des ombres*, *op. cit.*, p. 145-146.

¹ *Ibid.*, p. 132.

² *Ibid.*

³ « Le Bureau du Cinéma incarne la “main visible” de la censure, sachant néanmoins qu'une certaine autocensure, soulignée par Xiaolu Guo, sévit aussi. Dès décembre 1949, on établit à Beijing le Bureau central du cinéma. Le contrôle étatique le plus visible – descendant ou remontant les différents échelons par capillarité – s'exprime par l'obligation de production ou de coproduction par un studio officiel : celle-ci vaut condition de l'accès aux salles chinoises », écrit Raymond Delambre, *op. cit.*, p. 107.

⁴ Zhang Ya-Xuan, « Images en liberté » dans le « dossier spécial Chine », *Cahiers du cinéma*, n° 586, janvier 2004, p. 32.

également s'envisager plus subtilement comme un rapport au monde, liée à des aspirations artistiques et éthiques.

« Chaque époque a ses limites pour vivre, ses tabous aussi. Faire du cinéma indépendant, c'est aborder tous ses tabous. C'est en continuant de filmer qu'on peut savoir où se situent les limites de la liberté, pour pouvoir les repousser¹ », déclare Jia Zhang-ke. Cette ambition d'extension du domaine de l'autonomie des êtres est bien ce qui semble être au cœur d'un tel procédé. Le réalisateur a en effet commencé en se heurtant aux contraintes économiques et techniques de l'indépendance². Mais, même lorsqu'il eut accès aux canaux de diffusions officiels, dans une mesure toujours fragile, le projet de *faire face* – à l'autorité comme au contexte politique et social – ne fut pas abandonné.

De cette façon, si *Still Life* fut co-produit par un studio d'État, le *Shanghai Film Studio*, le choix de distribution opéré est symbolique du désir de contradiction. La date de sortie fut la même que *La Cité interdite*, grosse production de Zhang Yimou réunissant Gong Li et Chow Yun-Fat, afin de rendre concrète la confrontation tout en se détachant des considérations de rentabilité : « Si, par exemple, on avait changé la date de sortie, il est probable que les recettes de *Still Life* auraient été meilleures à ce jour. Mais puisque dès le début, tout le monde était parti pour faire un travail culturel, je me suis dit qu'il fallait aller jusqu'au bout », déclare Jia Zhang-ke en revendiquant ensuite son intention, « Nous voulions dire aux gens qu'il restait encore quelques personnes qui ne pensaient pas qu'au profit, qui n'avaient pas envisagé leur œuvre cinématographique uniquement dans une perspective

¹ Propos de Jia Zhang-ke recueillis par Damien Onouri dans *Xiao Jia rentre à la maison*.

² Le cinéaste raconte ainsi un épisode fort significatif se déroulant à l'aube de sa carrière : « Le 13 Janvier 1999, j'ai été convoqué par le Bureau du cinéma [...] le vieux Chao m'a offert un thé, puis m'a prié de l'attendre et de faire comme chez moi, car il devait sortir un moment. [...] Profitant de ce qu'il n'y avait personne autour, j'ai saisi le dossier pour le parcourir. C'était la photocopie d'un reportage sur mon film *Xiao Wu, artisan pickpocket*, paru dans le journal taiwanais *Great Daily News*. Cela n'était pas surprenant. Ce qui m'a coupé le souffle, c'est un commentaire écrit à la main à côté de l'article : "Messieurs les dirigeants du Bureau, veuillez accorder une attention particulière à cette affaire. Ce film ne doit pas perturber le cours normal des échanges culturels entre notre pays et l'étranger." À la lecture de ces lignes, une haine féroce et amère a grandi en moi. Ce n'est qu'une fois mon humeur apaisée que j'ai vu la signature au bas de la note : XX. XX était le scénariste associé du maître de la cinquième génération que je venais de croiser. [...] Le vieux Chao est revenu, tout sourire. Il m'a demandé : "Savez-vous pourquoi je vous ai fait venir ?" J'ai répondu : "Je sais." Il a pris un papier et prononcé le jugement : "À compter de ce jour, les droits de tournage de Jia Zhang-ke sont suspendus" », dans *Dits et écrits d'un cinéaste chinois, op. cit.*, p. 136-138.

économique¹. » *Faire face* aux dispositifs du pouvoir par les moyens du cinéma – depuis la caméra DV jusqu’aux stratégies de distribution – est bien l’un des enjeux de cette génération de cinéastes chinois indépendants. Trois œuvres de Zhao Liang déploient cette *perspective* en soulevant les problématiques de la *survivance*.



Fig. 46a, Zhao Liang, *Paper Airplane*, 2001.
Fig. 46b, Zhao Liang, *Crime et châiment*, 2007.
Fig. 46c, Zhao Liang, *Pétition, la cour des plaignants*, 2009.

C'est par un panoramique latéral gauche sur un paysage fait de barres d'immeubles que s'ouvre *Paper Airplane* (2001). Au sein de cet ample monde urbain, c'est une petite communauté d'êtres en marge qui habite l'œuvre du

¹ *Ibid.*, p. 170.

cinéaste, lui-même aux confins des structures de production cinématographique. À partir d'une petite chambre en bazar mise en commun, Zhao Liang filme les pérégrinations quotidiennes de jeunes toxicomanes, avec la proximité que semble permettre la plus douce des amitiés. Les ennuis rencontrés sont ceux inhérents à ce type d'addiction ; l'interdiction de ces pratiques fait disparaître certains des protagonistes rencontrés du champ de la caméra.

La condition de clandestinité et d'extraction de la légalité des individus filmés évoque celle du cinéaste lui-même. Un tel lien est visible jusqu'au sein de l'œuvre. À la fin de celle-ci, Wang Yinong, l'un des êtres qui guident les pas de Zhao Liang, est hospitalisé à la suite de ses consommations de drogues. *Face* à l'appareil, il échange quelques mots avec le cinéaste (Fig. 46a). « Tu as trouvé un titre à ton film ? », demande-t-il avant de suggérer sa proposition, « J'ai une bonne idée pour toi. "Paper Airplane". » Zhao Liang pose alors la question « Pourquoi ce titre ? », ce qui donne lieu à une explication chargée d'imaginaire : « Un avion en papier, c'est un bout de papier plié. Parfois, il vole très haut. Mais il ne vole jamais longtemps. Il finit toujours par s'écraser au sol, de là où il était parti. Il ne vole qu'une seule fois. Et quel prix il paie pour cette seule chance de voler ».

L'analogie esquisse une poétique de la fragilité qui rappelle celle des lucioles, mise en avant par Georges Didi-Huberman : « Les petites lucioles donnent forme et lueur à notre fragile immanence, les "féroces projecteurs" de la grande lumière dévorent toute forme et toute lueur – toute différence – dans la transcendance des fins dernières¹. » La condition d'être des avions en papier comme des discrets insectes coléoptères dessine celle des hommes qui ne se réclament d'aucune velléité de pouvoir qui imposerait une logique à d'autres hommes. Logique qui leur serait extérieure et transcendantale, qui soumettrait leur intériorité à ces normes considérées comme supérieures. Les lucioles et les avions en papier ont un mouvement léger, évasifs, intermittents, difficilement saisissable, et parfois leur passage au sein du monde est bien trop court.

Cependant, la *sensibilité* d'un capteur est à même d'enregistrer leurs présences, aussi brèves soient-elles, et de les reproduire mécaniquement afin de les rendre potentiellement visible à la vue de tous. Il suffit d'une lueur pour

¹ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 99.

que le cinéma puisse conserver la trace des choses du monde. De ce fait, il permet aux fragiles immanences d'apparaître face à autrui. Jean-Louis Déotte défend ainsi cette idée lorsqu'il écrit que « le cinéma prolonge le mouvement d'inclusion de tous les hommes dans le giron de l'humanité – mouvement initié par les Lumières –, tel qu'il n'y en aura plus hors l'humanité, hors le sens commun, fors le sens (les "fous", mais aussi les sourds et muets, les aveugles, les déficients intellectuels)¹. » S'il est capable de construire cette communauté fondée sur l'égalité des hommes, c'est parce qu'il s'oppose aux *dispositifs* : « Ce nouveau droit politique ne peut surgir comme une revendication que parce que le cinéma est un appareil est non un dispositif. Un appareil suppose un autre rapport à la loi, un dispositif, un autre rapport au pouvoir² ».

Dans l'œuvre de Zhao Liang, cette idée s'incarne à l'image à de multiples reprises, et une scène de *Crime et Châtiment* (2007) l'illustre amplement. Le film se consacre au quotidien d'une brigade de policiers travaillant dans une région rurale de Chine. Dans un excès de zèle, celle-ci manifeste son autorité à l'encontre d'un vieux « chiffonnier », en cours de labeur (Fig. 46b). « – Me raconte pas d'histoires ! Pas de permis, pas de collecte. – Mais j'ai un permis ! Vérifiez au poste. – On en vient ! On n'a jamais vu ton dossier. – Vous ne me connaissez même pas. – Tu ferais mieux de nous suivre. » Le chiffonnier et sa charrette pleine de débris hétéroclites sont alors sommés de se rendre au poste où s'engage un échange houleux et kafkaïen quant à la validité de son permis l'autorisant à mener sa tâche : « – Tu sais que tu n'as pas le droit de ramasser les déchets sans permis. – Enfin, je ne peux pas juste me réinscrire ? – Trop tard, tu as dit que tu avais les permis. Rentre chez toi les chercher », finissent par ordonner les policiers sans l'autoriser à se déplacer en repartant grâce à ladite charrette.

À plusieurs reprises, le regard du collecteur de déchets croise celui de la caméra de Zhao Liang. Peut-être imagine-t-il que le dispositif filmique accompagne le procédé autoritaire auquel il est confronté. Le cinéaste, lors de l'entretien, se focalise exclusivement sur la figure de l'interrogé laissant les voix agressives s'exprimer en hors-champ. Peut-être perçoit-il que l'image qui se réalise alors ne sera pas celle du pouvoir : pas celle que le pouvoir, incarné

¹ Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, op. cit., p. 261.

² *Ibid.*

ici par la petite brigade, pourrait montrer. Zhao Liang ne paraît user d'aucun artifice ostensible – ni voix-off, ni musique extradiégétique – pour construire un discours qu'il orienterait d'une manière ou d'une autre. Ce qui opère au sein des images évoque plutôt un *partage du sensible*.

« J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives¹ », définit Jacques Rancière : « Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage². »

Dans le rapport du filmeur et du filmé, la notion de *sensibilité* porte plusieurs sens : celui de la faculté de la machine qui enregistre le monde comme celui de la capacité de perception du cinéaste. Il y a dans la séquence de *Crime et Châtiment* autant que dans celle de *Paper Airplane* des parts respectives : celui qui travaille à réaliser un film et à faire fonctionner sa caméra, et celui qui est montré face à celle-ci. De cela émane l'idée du partage. Partage des conditions de vie d'un être, avion de papier et chiffonnier opprimé qui offrent leurs récits, leurs pensées et leurs gestes à la vue des spectateurs. Mais ces conditions sont elles-mêmes *partagées* par le filmeur lui-même : n'y a-t-il pas une *fragilité immanente* dans la tâche menée par les cinéastes indépendants œuvrant au sein d'une inhérente clandestinité ? De plus, n'y a-t-il pas à comparer le travail de celui qui collecte les éléments délaissés du monde avec celui des créateurs d'images en survivance dans la lignée de la philosophie de *l'héritage* d'Ernst Bloch et de la pratique de *l'Atlas* d'Aby Warburg ? Un dernier exemple issu du corpus de Zhao Liang permet d'envisager son cinéma comme un foyer des résistances qui s'animent au cœur de l'espace géographique et politique de la Chine contemporaine.

Pétition, la cour des plaignants (2009) s'ouvre sur la visite d'un homme sur un champ de ruines. Une femme y prépare de quoi se sustenter grâce à une petite cuisine de fortune. « D'ici, je peux aller au village des plaignants ? », demande le premier. La réponse sera lapidaire et sans appel :

¹ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, Paris, 2000, p. 12.

² *Ibid.*

« Le village des plaignants. Le voilà. Tout a été démoli. Tout le monde cherche le village des plaignants. Regardez les ruines, vous y êtes. » Après ce prologue consacré à ce paysage morcelé, un carton renseigne sur l'objet du film : « Près du Bureau des plaintes, les “plaignants” vivent rassemblés autour de la Gare Sud de Pékin. Venant de toute la Chine, ils attendent des mois voire des années dans l'espoir d'obtenir justice. Je les filme depuis 1996. » Il ne cessera de le faire qu'en 2008, après les Jeux olympiques de Pékin, raison concrète de cette politique de la démolition qui paraît s'organiser dans tout le pays.

Tout au long de ces douze années de tournage – dont l'évolution suit celle des caméras, visible par l'intermédiaire de la pluralité des textures des images – Zhao Liang collecte les divers récits de ces plaignants comme les terribles péripéties qui surviennent. L'injustice semble systémique, et le désir de chacun d'arriver à prouver la légitimité de la lutte se heurte à la violence des dispositifs autoritaires censés les décourager. Les êtres font face au pouvoir comme ils font face à la caméra. Le premier plaignant à s'exprimer devant l'appareil de Zhao Liang révèle par exemple son cas, symptomatique de la société hétéronome, à son plus haut degré d'inhumanité :

En 1995, 70 % des fermiers de notre village ont donné des céréales à L'État, comme la loi l'exige. L'État doit acheter des céréales. Malgré la réglementation, nous n'avons pas été payés. On nous a donné des reconnaissances de dettes. 30% des fermiers n'ont pas donné de céréales. Le gouvernement a pris notre argent et permis à ces 30 % de ne pas livrer leurs céréales. On n'a pas touché un sou. Le village et le gouvernement nous ont abandonné. On a négocié pendant un an sans rien obtenir. On a donc refusé de livrer les céréales en 96, puisqu'on n'avait rien en retour. Tout le monde s'en moquait. Pourquoi donner des céréales ? On attendait que quelqu'un réagisse : mais en deux ans, aucun dirigeant du pays n'est venu. Jusqu'au 15 janvier 1998. Le comité régional a envoyé la police, qui nous a tous arrêtés. On était 31. Cette arrestation a été inhumaine. Ils nous ont piégé. Ils disaient vouloir régler l'affaire et discuter. Mais quand on est arrivés sur place, la police nous a encerclés, arrêtés, emmenés auprès du gouvernement régional et battus.

La dépossession politique de toute raison n'entraîne que l'insatiable souhait de métamorphose des structures du monde. Après la mort de deux plaignants – chassés par des « rabatteurs » formant une milice non officielle et illégale, menant des actes brutaux pour désorienter les velléités de ces individus – qui ont passé dix-huit ans à tenter de justifier leur cas, une petite communauté se réunit, hors du regard de l'autorité. « C'est une mafia, le fascisme règne en Chine », s'exclame Xiao Yuan, militant pour la justice, avant de lire une déclaration démarrant par ces phrases : « Compatriotes et

surtout camarades pétitionnaires, le parti communiste chinois, le parti communiste chinois nous a dupés par ses mensonges en prétendant servir le peuple. Il trompe les Chinois et le reste du monde en persistant dans la dictature et la corruption. » À la fin de sa déclaration révoltée – « À bas la dictature ! Vive la démocratie ! C'est la seule issue pour les plaignants et la seule issue pour notre nation. Réveillez-vous et résistez tous ensemble ! [...] Construisez une nouvelle Chine démocratique ! » – l'interrogation persiste. « L'article est bon, mais est-ce que les gens nous soutiendront ? », demande l'un d'eux. La crainte est celle de l'impuissance face à l'ampleur de ces problèmes ; ce même sentiment qui faisait dire à l'ouvrier palestinien de *House* d'Amos Gitai que ses paroles pouvaient être emportées comme d'un rien par le vent.

C'est précisément cet enjeu qui a amené Georges Didi-Huberman à réfléchir sur ce film. « Les peuples sont en larmes quand leur manifestation – leur “déclaration d'impouvoir” qui est, aussi, une déclaration de leur refus ou de leurs désirs – devient criante » écrit-il, « c'est alors une *déclamation d'impouvoir* qui se donne aux regards de tous, nous rappelant sa *puissance de réclamation* inhérente aux grandes plaintes, aux grandes protestations collectives¹. » La verve de ceux que l'on tente de soumettre au joug d'une autorité injuste déclenche des gestes et des sons aptes à nourrir les mouvements agissants sur l'ensemble d'un monde social. Nous ne saurions donc soustraire toute *puissance* à ces *déclamations*, auxquelles le cinéma peut conférer une reproductibilité hors de ses cloisonnements géographiques ou politiques.

De fait, *Pétition* est en effet à penser comme un refuge de survivances. À la fin de douze années de tournage, les espaces de résistance par la plainte furent donc rasés en faveur des Jeux Olympiques, parangon de l'accession de la Chine aux plus hautes cimes de la société de croissance. C'est la figure du panoramique latéral, récurrente chez Zhao Liang, qui montre peut-être le plus amplement le résultat de ces démolitions. Le contrepoint à cet événement majeur, réunissant sportivement le monde en l'un de ces points toutes les quatre années, est littéral chez le cinéaste indépendant. C'est à l'extérieur du stade que sera filmée la cérémonie d'ouverture des jeux, alors organisée par Zhang Yimou, symbole de la cinquième génération et d'un rapport officiel à la

¹ Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, Peuples en armes*, op. cit., p. 423.

production filmique. Mais, face à la disparition des lieux de vie des plaignants, Zhao Liang confirme la persistance de leurs idéaux malgré l'extrême précarité de leurs conditions de vie : dans l'interstice d'une infrastructure moderne vit M. Zhang, le premier plaignant à avoir fait face à la caméra dans le film (Fig. 46c). « Vous êtes toujours là ! », « Ils n'ont pas pu vous chasser » s'enthousiasme le cinéaste portant l'appareil. C'est désormais dans l'obscurité, concrète comme symbolique, que sont contraints de survivre l'homme et sa compagne : « Ils promettent de régler les problèmes. Mais c'est sans fin. Regardez autour de nous. C'est pire que la prison. En prison, il y a de la lumière. Ici, il fait nuit noire », dit Zhang en riant sur son sort, avant que la femme ne réponde : « Ce serait bien de vivre en paix, même sans lumière ». Il n'y a, pour sûr, aucune raison de se réjouir d'une telle misère de vie. Somme toute, ces images témoignent d'une *puissance* de non-extinction ; il suffit d'une lueur pour les *déclamations* continuent à porter, serait-elles à première « vue » minimales. « Il est probable, d'ailleurs, que son film jouera, comme ceux de Wang Bing, un rôle important dans l'historiographie future de la société chinoise, si l'on admet que la lutte des “plaignants” de Pékin ne fait probablement pas partie des programmes de recherche historiques dans les universités chinoises d'aujourd'hui », conclut Georges Didi-Huberman¹.

Au sein de l'Histoire du cinéma contemporain, Wang Bing occupe déjà une place prépondérante. Son œuvre *À l'ouest des rails* (2002) cristallise les enjeux du contexte d'où il émerge en même temps qu'il aigüise notre proposition d'*image-foyer*. Le cinéaste commence à travailler sur ce film, portant en langue originale le nom du quartier – *Tiexi Qu* – auquel il est consacré, dès 1999. Comme l'annonce le carton qui ouvre chacune des quatre parties (*Rouille I*, *Rouille II*, *Vestiges* et *Rails*), l'espace au cœur de son œuvre est un gigantesque complexe industriel, fondé en 1934 pour produire le matériel de guerre de l'armée japonaise, récupéré en 1949, après l'instauration de la République populaire de Chine. Si au début des années 1980 le plein-emploi régnait dans ces usines, elles commencèrent à périlcliter à partir des années 1990. Entre 1999 et 2001, toutes les activités s'arrêtèrent².

¹ *Ibid.*, p. 430.

² C'est au cours même du tournage que l'évènement d'une telle clôture s'est avéré décisif : « En dépit de la fermeture de nombreux ateliers, il était difficile de prendre la mesure exacte du changement en cours. Nous avons très vite senti que quelque chose se profilait mais nous ne savions pas exactement quoi et nous n'osions pas en parler trop ».

Empruntant du matériel et des financements, s'installant dans la région et subsistant grâce au salaire de sa compagne, reproductrice de peinture (ce qu'évoque par ailleurs le procédé d'écriture du *Principe-Espérance* d'Ernst Bloch), le cinéaste s'intègre d'emblée dans la logique de l'indépendance en s'émancipant des contraintes légales de production. La première version du film qui durait cinq heures fut projetée au Forum de Berlin en 2002. Grâce au *Hubert Bals Fund* du Festival de Rotterdam, Wang Bing put acheter l'outillage informatique l'amenant à monter la version définitive d'une durée avoisinant neuf heures¹.

Pour Cyril Neyrat, « en équilibre entre deux siècles, *À l'ouest des rails* inaugurerait le nouvel anachronisme du cinéma : la technologie de demain édifierait le monument funéraire du monde d'hier. Magnifiant la rouille et la vapeur, les durées et textures du numérique rendaient les derniers hommages au XXème siècle industriel et ouvrier². » L'œuvre de Wang Bing saisit la fin d'un paradigme économique en même temps que le basculement vers un autre siècle. Au contraire de toute euphorie pour une société « ouverte » à la concurrence, son regard se pose sur la communauté de laissés-pour-compte que forme le peuple ouvrier. La présence de celui-ci aura également parcouru l'entièreté de l'Histoire du cinéma. *À l'ouest des rails* évoque le chemin mené de la pellicule des frères Lumière jusqu'à la texture de la caméra DV.

directement. Nous nous contentions de constater certains incidents... Je me souviens être un jour allé à Pékin pour acheter un nouveau stock de cassettes. Quelques jours plus tard, quand je suis revenu pour recommencer à filmer dans l'atelier de bronze, le travail y était suspendu. Si je ne me suis pas vraiment inquiété de cette interruption, il me semblait en revanche étrange qu'une entreprise existant depuis des décennies puisse avoir un fonctionnement aussi irrégulier. La perspective de la fermeture des usines a évidemment changé le sens du film... Elle a eu aussi un effet pratique immédiat : la pression étant de plus en plus palpable, il est devenu délicat de continuer à filmer. Les faillites, l'approche des fermetures, ont fait du tournage un problème politique. Ma sécurité n'était pas toujours garantie » révèle-t-il dans Wang Bing, *Alors, la Chine, Entretien avec Emmanuel Burdeau et Eugenio Renzi*, traduit par Wang Di, Prairies ordinaires, Paris, 2014, p. 68.

¹ Pour le récit de Wang Bing sur les aventures de création du film, voir Emmanuel Burdeau, « Eloge de Tiexi Qu » dans le « dossier spécial Chine », *Cahiers du cinéma*, n° 586, janvier 2004, p. 34. Et pour un texte relevant des considérations techniques inhérentes à la pratique du réalisateur, voir Antony Fiant, « Conséquences esthétiques de l'assimilation du point de vue et du point d'écoute dans le cinéma documentaire de Wang Bing », dans Antony Fiant, Roxane Hamery et Jean-Baptiste Massuet (dir.), *Point de vue et point d'écoute au cinéma, approches techniques*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 247-258.

² Cyril Neyrat, « Les sang des poissons, la beauté du monstre », *Independencia* [en ligne], mis en ligne le 1^{er} mars 2013, consultable sur : <<http://www.independenciaevue.net/s/spip.php?article744>>.



Fig. 47a, 47b, 47c, 47d, Wang Bing, *À l'ouest des rails*, 2002.

Le récit du film travaille l'extinction de la matière au cœur de laquelle œuvraient les ouvriers¹. Lorsque les forges des fondeurs de cuivre étaient actives, une flamboyante et épaisse vapeur rouge prenait le pouvoir de l'espace visuel, laissant disparaître les silhouettes au sein d'un tel magma (Fig. 47a). Le montage permet de rendre la réalité encore plus cruelle : il suffit d'une vive juxtaposition pour que soudainement la totalité d'un lieu aussi gigantesque se vide radicalement. Pour la caméra de Wang Bing, tout n'est plus que – dans un jeu de symétrie exact – d'un bleu des plus froids (Fig. 47b). Puisque l'usine est désormais désaffectée, les habitations ouvrières

¹ S'il y a bien une aventure de la matière à l'œuvre dans le film, les propos de Wang Bing revenant sur ces intentions révèlent que son point focal est centré sur les êtres humains : « le film s'ouvre en effet par une scène liée à la fonte du bronze. Cela dit, la matière seule ne pouvait suffire à structurer la narration, seuls des personnages peuvent être porteurs d'un récit » dans *Alors la Chine, op. cit.*, p. 65.

alentours n'ont plus de raison d'être. Elles aussi sont soumises à la démolition, et les êtres qui les occupaient n'ont plus d'autres choix que de collecter les débris encore sauvables (Fig. 47c). Ainsi reproduisent-ils le geste d'Atlas dont nous avons pu déceler les résonances depuis Aby Warburg : n'était-ce pas ce même mouvement qui opérait chez le vieux sage – ou bien fou ? – de *La Pierre triste*, autant que chez le chiffonnier opprimé dans *Crime et châtement* ?

Ce peuple doit donc quitter la demeure dans laquelle il vivait jusqu'alors. Si certains emportent les fragments matériels qui constituaient leurs biens, d'autres n'envisagent pas même d'y délaissier le moindre esprit qui y vagabonderait. Une dernière scène d'*À l'ouest des rails* peut inciter à de puissantes réflexions. Alors que ledit village ouvrier se vide absolument, une femme, accompagné des membres de sa famille rédige un mot pour sa mère défunte sur un épais papier jaune : « Mère, nous venons te sortir de ton sommeil pour t'emmenner dans une nouvelle demeure ». Tous réunis autour d'une béance creusée dans le sol dans laquelle ils jetteront cette lettre en flamme, les individus s'adressent la nuit durant à celle qui leur aura donné le jour (Fig. 47d) : « Mère, es-tu parmi nous ? Nous attendons que tu te montres. Vite. Les lampes vont s'éteindre. Ne nous fais pas attendre. Fais-nous un signe ! Nous venons te déplacer. Toute la famille est ici. La nouvelle maison te plaira. Ne nous fais pas attendre ».

L'enjeu est de trouver un nouveau foyer où le commun pourra se tenir. Pour ce faire, l'on ne saurait oublier ceux qui sont venus avant nous. Le tissage d'un lien d'héritage est ici revendiqué. Nous ne savons si l'esprit de la mère aura finalement répondu aux vivants. Mais il aura suffi d'une lueur pour éclairer cette scène face à l'appareil de Wang Bing. De cette manière, le cinéaste a délivré l'incarnation même de « l'image-foyer » et ce qui pourrait être sa puissance propre : celle de nous faire converser avec les fantômes. Ces images de flamme lancée à la mémoire d'un mort réinvitent le motif qu'Edgar Reitz a pu filmer et que Gaston Bachelard a su commenter : le cinéma de Wang Bing – comme celui de Jia Zhang-ke et de Zhao Liang – empêche de penser le monde comme de la « cendre grise », car « le feu lui-même est sauvé et partout transmis¹ ».

¹ Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, III, op. cit.*, p. 302.

Cette faculté de transmission que les propriétés de l'incandescence permettent d'imaginer est inhérente à la notion de foyer tel que nous l'employons ici. Les cinéastes convoqués mêlent le motif de la maison, des chantiers ou des ruines à l'ambition esthétique de concevoir le cinéma comme un espace de sauvetage des éléments du réel grâce aux vertus de la mémoire. Mais comment penser les images en mouvement après la disparition ? Nul doute sur le fait que Wang Bing ne promet pas le retour du plein-emploi dans cette zone industrielle désormais décimée pas plus que Jia Zhang-ke ne fera rejaillir des flots les villages engloutis par l'installation du Barrage des Trois Gorges. L'image-foyer ne vise aucune résurrection car elle n'en a pas le pouvoir. Mais elle a la puissance de maintenir un lien avec les choses, les espaces et les êtres qui ne sont plus, dont l'expérience de leurs *apparitions* est rendue possible par l'*appareil* cinématographique. Ainsi sommes-nous conduits à réfléchir aux potentiels des fantômes et à l'activité spectrographique du cinéma, notamment à travers l'idée d'*image-posthume* que nous rencontrons chez Ernst Bloch.

Chapitre XII

Image-posthume : poursuivre le dialogue avec les fantômes

1. Théorie(s) des spectres : de la mort chez Ernst Bloch à la larve de Giorgio Agamben

L'immense collection de pensées orientées vers l'amélioration du monde qui compose le *Principe-Espérance* est tout entière vouée à saisir et conserver les fragments utopiques au sein desquels résident toujours de vibrantes possibilités. Ces « images-souhais » gardent en elles la potentialité d'une activité transformatrice contre toute fatalité qui la nierait définitivement. « À quoi nous serviront alors nos utopies et nos cultures, si tout doit finir dans le *nihil*, le néant, le nihilisme ? », pose ainsi Ernst Bloch, avant d'affirmer, sans illusion béate, que « pour contrer cela, il existe encore des utopies et des tentatives pour indiquer des chemins qu'on rencontre sur la ligne de front qu'occupent les hommes, tout comme on trouve aussi de la duperie, des contes de fées et des rêves au mauvais sens du terme¹ ». Cette « ligne de front » admet l'acte de *faire face*. Il peut s'agir de projets politiques contradictoires, dans le cas où l'on tenterait de proposer une alternative contre une orientation jugée aberrante. Mais une telle « ligne » peut également être approchée de toutes les batailles esthétiques à mener, à la manière de Bernard Stiegler qui évoque la *misère symbolique* des dispositifs

¹ Ernst Bloch, *Rêve diurne, station debout et utopie concrète : Ernst Bloch en dialogue*, *op. cit.*, p. 126.

hyperindustriels ou de Jean-Louis Comolli parlant de la nécessité de penser le *cinéma* contre le *spectacle*.

Évidemment, nous ne saurions nous fier à toutes promesses lancées, ces « duperies » qui peuvent transformer les « contes de fées » en vrais cauchemars. Mais nous ne pourrions pas non plus admettre la finitude radicale des espérances qui permettraient de construire des lendemains sortant des trajectoires insatisfaisantes du monde. Ainsi, quand bien même un processus entamé viendrait à s'interrompre – que le projet soit politique, social ou amoureux, selon tout le panorama de possibilités étudiées par Bloch – aucun abandon total ne serait légitime, car « l'image-posthume bien comprise, qui n'a plus rien de commun ni avec le culte des morts, ni avec une régression par jouissance rétrospective, peut être des plus fécondes, car elle rayonne dans ces sphères où le passé offre la promesse d'un non-devenu venant à notre rencontre¹ ».

La philosophie de l'utopie du penseur de Tübingen procède en effet par la prise en compte de l'idée du mortuaire : « Ainsi la recherche d'un sens possible doit aussi passer par l'étude de l'intention de l'utopie de la mort et de la fin, et ce sens, si jamais il existe, doit être médiatisé avec le corrélat réel situé dans le monde, corrélat sans lequel cette intention serait condamnée à planer sans jamais atterrir² ». Ernst Bloch ne craint pas de mettre son *Principe-Espérance* à l'épreuve du trépas. Son texte saisit les réflexions philosophiques, théologiques ou littéraires qui permettent de ne pas l'imaginer comme une clôture.

Sans nul doute, sur nous pèsent d'innombrables menaces. « Ce qui bloque, ce qui fait obstacle, la puissance persistante du négatif s'exprime de mille et une manières, aussi horribles les unes que les autres », valide Bloch, avant d'énumérer quelques exemples : « le poison des maladies, l'exploitation et la répression avec leurs masques et leurs idéologies sans cesse renouvelés, les coiffant toutes³ ». Les problématiques politiques paraissent pour lui les plus fécondes de désespoir. Les faits énoncés animent toujours aussi tragiquement les temps contemporains : « l'anonymat du capital, le fait que pour mille guerres il n'y ait guère que dix révolutions, qu'on puisse toujours

¹ Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, I, op. cit.*, p. 398.

² Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, III, op. cit.*, p. 317.

³ Ernst Bloch, *Experimentum mundi, op. cit.*, p. 228.

brûler aussi facilement le *Reichstag*, que des révolutions réussies et marquant un nouveau commencement dégénèrent si inopinément en d'anciennes horreurs¹. » Cependant, il est une menace sans nulle autre pareille. « Autant Marx a pu déclarer que l'histoire passée n'était qu'une préhistoire, autant nous ne connaissons sur cette dure terre qu'une fin absolument certaine : la Mort, la plus puissante des anti-utopies² », déclare le philosophe. Aucune prophétie – serait-elle sociale – ne pourra empêcher la finitude d'un être (ni même, peut-être, d'empêcher la « bête immonde » d'enfanter une nouvelle fois). « De plus, cette mort individuelle est dominée par la possibilité d'une mort cosmique, d'une grande entropie rendant tout inutile³ », le danger pointe sur l'anéantissement du monde comme sur l'écrasement de toute idée.

Dès lors, n'y aurait-il pas des tâches à mener pour pallier *toute transcendance des fins dernières* ? « Échappe-t-on à l'angoisse ultime si elle se métamorphose jusqu'à devenir méconnaissable⁴ ? » Le désir de recherche de l'être, potentiellement inassouvi, ne peut pousser qu'à dépasser l'extinction : « La curiosité transforme le rideau qui tombe en rideau qui se déchire ; et la fin de la vie apparaît alors comme le début de quelque-chose d'absolument inouï ; même s'il s'agit du néant. La curiosité peut aussi passer à un niveau supérieur ; celui du désir d'explorer et de connaître, elle attend alors du processus de la mort qu'il soit une révélation⁵. » En suivant cette pensée, le moment de la mort n'est plus celui du *nihil*. L'hypothèse est d'y voir un déclencheur à des apparitions éclairantes, pour peu que l'on daigne vouloir apprendre des *survivances* qui émanent de la création d'un être et que celles-ci trouvent un moyen de venir à nous ; « quoiqu'il en soit et contrairement à la croyance en la dissolution dans le tout, la part la plus noble de l'esprit individuel peut être sauvé de la ruine générale⁶ ».

Les formes esthétiques sont à même de cristalliser cette part, et de déployer quelques *curiosités*. Les œuvres elles-mêmes mettent en scène la possibilité d'un dépassement de la mort comme finalité. Ernst Bloch s'emploie à y réfléchir par une truculente affirmation de Walter Benjamin : « “Et les personnages du drame meurent parce c'est comme cadavres seulement qu'ils

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, III, op. cit.*, p. 317.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 304.

ont la possibilité de pénétrer dans la patrie de l'allégorie." Le cadavre devient un emblème, bien plus, l'histoire tout entière est conçue comme un vaste amas de décombres et c'est uniquement comme telle qu'elle acquiert, dans le baroque, valeur d'emblème¹ ». N'est-ce pas la mort d'un être qui dans les grandes fables révolutionnaires cinématographiques, de *Soy Cuba* de Mikhaïl Kalatozov (1964) au *Cuirassé Potemkine* (1925) de Seigueï Eisenstein déclenche le soulèvement de tout un peuple en se métamorphosant en image archétypale de l'oppression² ? Les squelettes entrevus peuvent être emblématiques d'un rapport à l'immémorial retrouvé – dans le cas de Dziga Vertov – ou du joug fasciste – à la façon des charniers franquistes de José Luis Guérin. Et si l'Histoire est à penser dans le versant de son morcèlement, il y a tout lieu d'en proposer, toujours *curieusement*, des assemblages capables de porter *toute la mémoire du monde* : « Des hommes meurent, des villes s'écroulent, des royaumes s'effondrent, mais la bibliothèque en recueille et en rassemble toutes les significations et les arrache par conséquent au domaine de l'éphémère³ ».

Les images-posthumes « bien comprises » pourraient donc être celles qui outrepassent la finitude de la tombe, et ce, en suivant la philosophie matérialiste de Bloch, sans même recourir à l'idéal d'un au-delà transcendantal – qui ne serait peut-être bon qu'à égayer les fables d'une image-souhait de l'horizon meilleur. Au lieu de considérer « l'humanité enveloppée de sa nuit nihiliste », qui ne serait alors « plus qu'une apparition phosphorescente, ou alors, enveloppée de vide, fluorescente un tube de Geissler⁴ », le regard du penseur, imprégné de son « optimisme militant », pousse à saisir les surgissements d'après la mort dans le but de réinventer le monde. Et, il faut bien le dire, cela équivaut à entamer une discussion avec des revenants et, donc, à se libérer de toutes craintes, car seul « l'homme qui a peur des fantômes se sent la proie d'un danger⁵ ». Le cinéma ne peut être le lieu pour un tel homme, que l'on songe encore aux mots de Maxime Gorki rédigés en juillet 1896 – « J'étais hier au royaume des ombres. Si vous saviez

¹ *Ibid.*, p. 307.

² C'est bien ce que travaille Georges Didi-Huberman dans *Peuples en larmes, peuples en armes*, *op. cit.*

³ Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, III*, *op. cit.*, p. 305.

⁴ *Ibid.*, p. 462.

⁵ *Ibid.*, p. 326.

comme cela est *effrayant* !¹ » – aussi bien qu’au célèbre intertitre du *Nosferatu* de Murnau (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), « Et quand il eut dépassé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre (*Kaum hatte Hutter die Brücke überschritten, da ergriffen ihn die unheimlichen Gesichte, von denen er mir oft erzählt ha*) ».

Dans un court texte, Giorgio Agamben permet de préciser notre appréhension de ce genre d’apparitions. C’est à partir de la ville de Venise que le penseur italien rédige ses phrases, en tant qu’elle serait atteinte des maux de l’*hypermodernité*, depuis les effets de *saturation* jusqu’à ceux de *désaffection*. La capitale de la Vénétie « n’est plus qu’un cadavre », constate à première vue Agamben, mais

si la ville existe encore d’une certaine manière, ce ne peut être nécessairement que dans l’état qui suit la mort et la décomposition du cadavre. Cet état, c’est le spectre. À savoir l’état d’un mort qui apparaît à l’improviste, de préférence au cœur de la nuit, fait craquer le plancher, envoie des signaux, parle parfois, même s’il ne se fait pas toujours comprendre².

Cette existence funèbre de Venise serait par exemple visible lorsque « le long des *Zattere* désertes, la *Giudecca*, comme si elle bredouillait, rejette sur les parvis des algues moisis et des bouteilles en plastique³. » Selon le philosophe, attestant d’une extinction à la manière de Pasolini, tout dans cette ville, « tout ce qui s’est passé dans cette calle, sur cette place, dans cette rue, dans cette *fondamenta*, dans cette venelle, se condense et se cristallise d’un coup en une figure tout à la fois labile et exigeante, muette et séduisante, amère et distante. Cette figure, c’est le spectre ou le génie du lieu⁴ ». La première exigence consiste en la reconnaissance et en l’effort d’affection : « aimer une morte est chose difficile. Il est plus facile de feindre qu’elle est encore en vie, de couvrir ses membres délicats et exsangues avec des déguisements et des maquillages pour pouvoir les montrer aux touristes contre de l’argent⁵. » Ainsi Giorgio Agamben déclare qu’en réalité Venise est un « spectre ».

¹ Maxime Gorki, « Au royaume des ombres » (1896), *op. cit.*, p. 48.

² Giorgio Agamben, « De l’utilité et de l’inconvénient de vivre parmi les spectres », dans *Nudités*, Payot & Rivages, Paris, 2012, p. 58.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ *Ibid.*, p. 60.

Cependant, nous ne saurions réduire cette idée à l'absolu du néant. Au contraire, « la spectralité est une forme de vie. Une vie posthume ou complémentaire, qui commence seulement une fois que tout est fini et qui a donc, par rapport à la vie, la grâce et l'astuce incomparable de ce qui est achevé, l'élégance et la précision de ce qui n'a plus rien devant soi¹. » Cette vision positive du caractère fantomal est liée à l'exigence de la reconnaissance. Car « il y a cependant une spectralité d'un autre type, que nous pouvons appeler larvaire ou larvée, qui naît chez ceux qui refusent leur condition et tentent de les refouler pour feindre à tout prix qu'ils sont dotés d'un poids et d'une chair². » La négation de la condition posthume d'une chose la rend donc terrifiante. Elle prend la forme d'un embryon continu, d'un lémure qui ne peut être qu'une hantise : « Telles sont les larves qui ne vivent pas seules, mais cherchent obstinément les hommes qui les ont faites naître de leur mauvaise conscience, pour les hanter comme des incubes ou des succubes et mouvoir de l'intérieur leurs membres inanimés avec des fils de mensonge³ ».

Dès lors, Venise est l'exemple d'un tel caractère larvaire, qui refuse d'assumer sa mort, enseveli sous les artifices publicitaires. Mais plus encore, la ville est à l'image des *temps contemporains*. « Notre époque n'est pas nouvelle, mais *novissima*, c'est-à-dire dernière et larvaire », ajoute Agamben en proposant une variation italienne de la prose de la *surmodernité*, « elle s'est conçue comme posthistorique et comme postmoderne, sans penser qu'elle se destinait ainsi nécessairement à une existence posthume et spectrale⁴ ». Une pareille condition n'est pas sans conséquence politique : c'est pourquoi « les parlementaires légifèrent en vain, parce qu'ils doivent faire croire en une vie politique à leur nation larvaire », c'est pour cette raison que « des momies qui prétendent diriger allégrement leur exhumation sans s'apercevoir que leurs membres décomposés les abandonnent pour tomber en morceaux et que leurs paroles sont devenues des glossolalies inintelligibles⁵. » Somme toute, la conclusion de Giorgio Agamben esquisse comme un *principe-espérance* :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ *Ibid.*

De tout cela le spectre de Venise ne sait rien. Ce n'est plus aux Vénitiens, et certes pas davantage aux touristes qu'il pourrait apparaître. C'est peut-être aux mendiants que des administrateurs sans vergogne veulent chasser, peut-être aux rats qui traversent les calles à toute vitesse, museau contre terre, ou peut-être à ces rares personnes, exilées, presque, qui essaient d'en élaborer la fuyante leçon. Parce que ce que le spectre soutient de sa voix blanche, c'est que, à partir du moment à toutes les villes et toutes les langues d'Europe survivent désormais comme des fantômes, il n'appartiendra qu'à ceux qui auront su inventer avec eux un rapport intime et familial, épeler à nouveau et mémoriser leurs paroles décharnées et leurs pierres, de voir à nouveau s'ouvrir ce passage où l'histoire – la vie – remplit brusquement ses promesses¹.

La puissance d'un spectre pourrait apparaître à ceux qui habitent les marges du monde, à ceux qui s'emploieraient à se faire *contemporain* au sens qu'en donne le philosophe italien. Alors, il serait envisageable d'en tirer une « leçon », d'en former un héritage, de perpétuer les mots auparavant donnés et de composer une mémoire : d'*aimer* les esprits du temps passé. « Le rêve peut devenir réel, mais il ne le reste pas éternellement. S'il ne meurt pas lui-même, le corps, qu'il a découvert, s'achemine vers la tombe. La mort ne met pas fin à l'amour, mais elle l'ampute de sa partie visible et vivante² » : chez Ernst Bloch, l'image-posthume se conçoit également dans la prise en compte de ce stade radical de l'affection humaine, « une *image posthume* de l'amour s'élabore, celle d'un amour à la fois assouvi et non assouvi³ ».

Le penseur de Tübingen admet lui aussi la potentialité néfaste de la hantise ; « toute image posthume est sujette à caution, si elle n'a pas pu se constituer à l'époque même où son objet vivait encore, car ce n'est qu'alors que son halo peut rayonner d'un éclat authentique⁴. » Pour ne pas devenir un être larvé, mieux vaudrait-il considérer son futur spectral et à cet égard le cinéma est doué de vives capacités. Il n'y a donc pas lieu de vouloir l'éternité comme de plier aux vellétés d'une résurgence à l'identique, lié à une nostalgie cloisonnée. « L'image-posthume célébrée à tort exclut toute vie nouvelle au profit d'une vie passée qui se prolonge dans un présent inauthentique, entraînant l'inconvénient de ce que l'on peut appeler, dans l'optique de l'âme également, “reflet réitéré”⁵ », écrit de fait Ernst Bloch. Mais si le rapport au spectre exclut toute fantasmagorie morbide et témoigne d'une certaine

¹ *Ibid.*, p. 63.

² Ernst Bloch, *Le Principe-Espérance, I, op. cit.*, p. 396.

³ *Ibid.*, p. 396.

⁴ *Ibid.*, p. 397.

⁵ *Ibid.*, p. 398.

quiétude enthousiaste, alors « un nouvel espoir naît du souvenir et l'image posthume offre une promesse¹ ». De cette façon « la bien-aimée défunte s'est libérée de l'emprise du simple souvenir, la nostalgie éveillée par l'images n'est plus stérile, mais luit comme une étoile au firmament de l'avenir² ».

Suivant les problématiques soulevées tant par Ernst Bloch que par Giorgio Agamben, nous voudrions distinguer l'appareil cinématographique comme opérateur technique capable de nous faire entendre la parole et de nous faire voir les mouvements de ces spectres. *Ghost Dance* de Ken McMullen, réalisé en 1983, paraît être à même de fixer cette idée.

2. Résistance amérindienne, entretien entre esprits et mémoire de la Commune : à propos de *Ghost Dance* (1983) de Ken McMullen

« Quand deux personnes font l'amour, il y a quatre personnes qui regardent, car c'est aux moments de grande intimité et de vulnérabilité que les personnages intériorisés du passé deviennent présents. Mais ces quatre fantômes amènent leurs propres fantômes intérieurs et ainsi de suite » : telles sont les paroles données par la *voice over* de Barbara Cole, qui ouvre l'œuvre du britannique Ken McMullen sur des images successives composées autour du motif aqueux : une pluie battante, un océan de déchets puis, une fois que le bref discours est prononcé et que nous entendons un orage éclater, un homme poursuit une course folle face à la caméra dans un bâtiment industriel plein d'eau, qui semble à l'abandon. Le générique du film montrera l'actrice Leonie Mellinger s'évertuant à jeter une épaisse photographie dans une mer agitée. « C'est ainsi que les générations qui remontent à l'océan, et même avant, font connaître leur présence à nos côtés », conclut-elle alors.

D'emblée, l'œuvre expose sa problématique intrinsèque de la *spectralité* ; ainsi est-elle liée à l'*affection*, à la traversée des temps et au doublement des êtres dans une prose évoquant déjà les mythologies des sociétés traditionnelles. De fait, son titre même invoque une mémoire fort précise :

Juste après 9h30 le 29 décembre 1890, la fusillade commença.
L'après-midi précédente, les soldats de la cavalerie des Etats-Unis

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 398.

avaient intercepté les Lakotas Miniconjous de Bigfoot et les avaient forcés à camper le long de la *Wounded Knee Creek* dans l'Etat du Dakota du sud. Comme de nombreux autres Lakotas, le peuple de Bigfoot avait adopté une religion qui avait émergé au sein de la réserve de la *Walker River*, dans l'Ouest du Nevada, environ deux ans auparavant. C'est là que Wovoka, le prophète Paiute du Nord, enseigna aux fidèles que s'ils pratiquaient les rituels prescrits et conduisaient d'honnêtes et paisibles vies, ils seraient bientôt réunis avec leurs amis décédés et les êtres chers dans une terre ressuscitée. Les observateurs blancs alors contemporains nommèrent cela la religion de la danse des esprits (*Ghost Dance*), ou, plus communément, ils se referraient de façon dérisoire à cette foi simplement en tant qu'« engouement du messie » (*Messiah craze*). Parmi les Lakotas la danse était devenue une danse de résistance. De nombreux danseurs portaient des « chemises fantômes » (*ghost shirts*), qui selon leur croyance les protégeaient des balles¹.

Le massacre de *Wounded Knee* est, du fait de l'ampleur de sa cruauté, un terrifiant marqueur de l'historiographie amérindienne. Malgré l'honnêteté de leurs croyances, les Lakotas Miniconjous rejoignaient les estimés trépassés en tant que cadavres dans une fosse commune, sans parvenir à refonder une communauté avec eux sur cette terre. Ainsi, la pratique de la danse des esprits put devenir « une métaphore des attentes désespérées et illusives d'un peuple à retrouver l'irretrouvable » et l'expression « des finitudes, du désespoir et de la mort² ».

Mais de telles perspectives délaissent la puissance des survivances, comme le note Gregory Ellis Smoak lui-même³. La *Ghost Dance* (« connue dans le dialecte des Shoshone du Nord sous le nom de *nazánga*, littéralement « se tenir la main et marcher » » précise par ailleurs l'auteur⁴), qui continuera à être pratiquée chez les Lakotas même après *Wounded Knee*, « n'était pas une fantaisie religieuse désespérée qui aurait surgi et aurait été rapidement abandonnée après l'échec d'un retour de l'âge d'or prophétique, mais une ancienne cérémonie⁵ ». L'auteur stipule que « lors des premières années de vie en réserve, la *Ghost Dance* était devenue une partie d'une réponse religieuse de longue date à la colonisation, réponse ancrée dans des pratiques culturelles préexistantes et façonnée par l'émergence d'une identité ethnique

¹ Gregory E. Smoak, *Ghost Dances and Identity, Prophetic Religion and American Indian Ethnogenesis in the Nineteenth Century*, traduction personnelle, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 2006, p. 1.

² *Ibid.*, p. 2.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

et raciale¹ ». En réalité, avant la prophétie de Wovoka – aussi connu sous le nom de Jack Wilson – qui serait venue à lui lors de l'éclipse du jour de l'an 1889², une telle pratique avait pu être remarquée dès les années 1870 en tant que premier mouvement pan-amérindien émergeant du Grand Bassin³.

Wodziwob en était le prêcheur, animé par l'espérance d'une métamorphose du monde : « en suivant les cérémonies prescrites, le peuple indien pouvait radicalement transformer le présent à travers des moyens surnaturels ⁴ . » Sa prophétie visait un « retour des chemins passés, l'abondance du gibier comme de la nourriture végétale et tous les indiens, vivants et morts, réunis sur une terre renouvelée⁵ ». Si « le message était révolutionnaire », « les rituels étaient assez traditionnels. La cérémonie au socle de la *Ghost dance* de 1870 autant que celle de 1890 était l'ancestrale ronde Paiute⁶. » L'entrelacement des survivances est donc analysable à de multiples niveaux. La Danse des esprits de 1890 réinvente la mémoire de celle survenant deux décennies auparavant. Les gestes qui la composent redéployent ceux plus lointains d'une culture traditionnelle. L'idée qui la forme est elle-même syncrétique : à la spiritualité amérindienne s'ajoute le concept du messianisme, « la christianité a probablement transformé la croyance préalable en regard de la désirabilité de la fin du monde et du retour des morts⁷ ».

L'ensemble de ces propos est bien capable d'enrichir notre perception de l'œuvre de Ken McMullen comme de l'Histoire du cinéma, voire de sa définition même. Il est en effet fascinant de constater que la danse des esprits hante l'art des images en mouvement depuis un temps « pré-cinématographique ». Quatre années après le massacre de *Wounded Knee*, la firme d'Edison, par les moyens du Kinétographe, propose un film intitulé *Sioux Ghost Dance* (Fig. 48). Un écriteau situé en bas à droite du « cadre », permet de distinguer le contexte d'un tel événement. Filmés le 24 septembre 1894 dans le studio *Black Maria* d'Edison, les Indiens s'animant à l'écran font

¹ *Ibid.*, p. 3.

² *Ibid.*, p. 165.

³ *Ibid.*, p. 114.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 157.

partie de la troupe du *Buffalo Bill's Wild West Show*¹. Ainsi, après avoir été décimés une première fois par les armes, les Lakotas paraissent être soumis au joug de la société du spectacle, intégrés au récit de la conquête de l'Ouest en tant que figures illustratives. Chose que l'on peut, à première vue, déceimment examiner comme une seconde mort.



Fig. 48.
W.K-L Dickson (production) et William Heise (camera), Thomas A. Edison Inc., *Sioux ghost dance*, 1894.

En plus d'enregistrer une ronde funéraire, les images sont traversées par l'idée du trépas à plusieurs égards. « Tandis que la Danse des esprits se propageaient à travers les réserves des Lakotas, environ soixante-cinq d'entre eux, hommes et femmes, étaient en tournée sur le continent européen avec le *Buffalo Bill's Wild West* », note l'historienne Sam A. Maddra². « Six interprètes indiens moururent en Europe, et les Américains lurent les descriptions des maladies et des soins inappropriés venant d'Indiens insatisfaits qui avaient quitté le spectacle, en plus des comptes-rendus d'Indiens autorisés à boire, parier et courir après les femmes³. » Si la troupe de Buffalo Bill ne reconstitua pas concrètement l'événement de *Wounded*

¹ Informations recueillis sur le site de la *Library of Congress*, où l'on peut voir le film : <<https://www.loc.gov/item/00694139/>>.

² Sam A. Maddra, *Hostiles ? The Lakota Ghost Dance and Buffalo Bill's Wild West*, traduction personnelle, University of Oklahoma Press, Norman, 2006, p. 63.

³ *Ibid.*

Knee après qu'il soit survenu – était-ce par respect pour les Indiens qui avaient réellement perdu leurs proches ou pour éviter toute mauvaise presse aux États-Unis devant le caractère sinistre d'une telle reconstitution ; les danseurs auraient d'ailleurs pu refuser d'agir en ce sens¹ – la mémoire immédiate de la bataille n'échappa pas à la mainmise du spectacle. Un jeune indien orphelin, que l'on eût dit « le seul survivant du massacre » peut être par intérêt mercantile plus que par justesse historique, fut ainsi intégré à la compagnie en 1891-1892 (Fig. 49).



Fig. 49
Photographie du Jeune “Johnny Burke No Neck”, « trouvé sur le champ de bataille de Wounded Knee après l’anéantissement du groupe de Big Foot » issu du programme 1891-1892 du *Buffalo Bill’s Wild West*, visible au Centre Historique de Buffalo Bill, Cody, Wyoming.

Les deux images ici insérées témoignent de l'intégration des Amérindiens aux *dispositifs* spectaculaires ; leur gestualité comme leur

¹ *Ibid.*, p. 131-132.

silhouette sont mises à *disposition* de l'Histoire de leur propre conquête, contée sous le versant du divertissement. Cependant, si nous envisageons la potentielle autonomie qui pourrait se saisir de ces représentations, ne pourrait-on pas leur conférer une certaine puissance d'*apparition* ? À l'instar de la photographie de l'orphelin employée dans le programme du *Buffalo Bill Wild West*, nous pouvons distinguer dans le film d'Edison la figure d'un enfant qui se dresse frontalement face à la caméra alors que la chorégraphie s'apprête à commencer. Ce dernier entame un cri qui ne peut que rester muet du fait de la réalité technique du médium qui l'enregistre. Nous voyons pourtant cette bouche, ouverte à la liberté de notre imaginaire. De ce fait, ne pourrions-nous pas inventer comme une résonance de ce son inexistant ? Une résonance qui ferait entendre tous les hurlements de protestation animant les êtres lorsqu'ils sont en proie à des velléités autoritaires. De la même manière, si la photographie de l'orphelin est indéniablement employée en tant que support publicitaire, il semble que nul ne pourrait se targuer de lui soustraire sa frontale dignité, conservée malgré l'ampleur des désastres subis. De plus, ces spectres qui s'agitent face à l'appareil d'Edison ne peuvent-ils pas nous rappeler la mémoire de ces batailles et la nécessité de ne pas abandonner celle-ci ?

L'ingénieur américain au millier de brevets aura lui-même considéré la possibilité d'un dialogue avec les fantômes. « Dans le dernier chapitre de ses *Mémoires et observations* publiées à titre posthume en 1948, Edison développe une théorie concernant la survie de la personnalité après la mort¹ », comme le notent Philippe Baudoin et Mireille Berton : « La “machine nécrophonique” de l'inventeur américain serait en mesure de détecter les paroles de cette personnalité transformée en ce qu'il appelle des “unités de vie” qui vibreraient et se disperseraient à travers l'éther². » Cependant, même pour Thomas A. Edison, l'affaire semble complexe à concrétiser. La démarche du chercheur poursuit toutefois cette quête aux confins de l'occulte : « les efforts d'Edison mèneront à l'invention de dispositifs audiovisuels qu'il est possible de considérer comme des actualisations de ses “machines à fantômes” jamais réalisées. Autrement dit, à défaut d'inventer un moyen de

¹ Philippe Baudoin et Mireille Berton, « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes », 1895 [en ligne], n° 76, 2015, mis en ligne le 01 juin 2018, consultable sur : <<http://1895.revues.org/5011>>.

² *Ibid.*

communiquer avec les esprits, Edison a inventé le kinéscope, le kinétophone, le phonographe et d'autres appareils de reproduction visuelle et sonore¹. » À cet égard, il paraît bien cohérent d'envisager la persistance de la *Ghost Dance* et son inhérent désir de résistance, au-delà des tentatives d'appropriation : tout cela est au cœur du film de Ken McMullen.

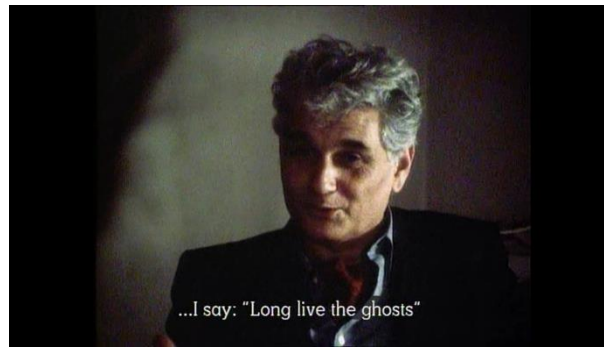


Fig. 50a, 50b, 50c. Ken McMullen, *Ghost Dance*, 1983.

Face à face, Jacques Derrida et Pascale Ogier mènent une discussion improvisée dont l'entame résulte d'un des rares ancrages narratifs de l'œuvre : elle joue une étudiante préparant un projet de recherche, et lui, dans son propre rôle, est un philosophe réputé à qui l'on peut s'adresser (Fig. 50a et

¹ *Ibid.*

50b). La scène porte déjà en elle toute la pensée de *Ghost Dance*. « Je voudrais vous demander une chose, est-ce que vous croyez aux fantômes ? » De cette façon l'actrice s'adresse au professeur qui livre alors son raisonnement. « Je ne sais pas, c'est une question difficile. D'abord est-ce qu'on demande à un fantôme s'il croit aux fantômes ? », pose-t-il d'emblée, revendiquant son caractère spectral dès lors qu'il joue son propre rôle dans un film, dupliquant et conservant intrinsèquement son image du passé : « J'ai l'impression de laisser parler un fantôme à ma place ; paradoxalement, au lieu de jouer mon propre rôle, je laisse à mon insu un fantôme me ventriloquer, c'est-à-dire parler à ma place ». L'appareil cinématographique est directement questionné en tant que vecteur de ces apparitions : « Le cinéma, quand on ne s'y ennue pas, c'est ça : c'est un art de laisser revenir les fantômes ».

Renouer le contact avec les spectres est ainsi intrinsèquement mêlé à la notion de technique. Jacques Derrida affirme en effet « qu'aujourd'hui, tout le développement de la technologie des télécommunications, au lieu de restreindre l'espace des fantômes » leur confère la responsabilité de « l'avenir » ; « Je crois que l'avenir est aux fantômes », déclare-t-il avec conviction, « la technologie moderne de l'image, de la cinématographie, de la télécommunication, décuple le pouvoir des fantômes, le retour des fantômes. »

Voilà donc la raison de sa propre apparition dans *Ghost Dance* : « C'est au fond pour tenter les fantômes que j'ai accepté de figurer dans un film, en me disant que peut-être on aurait, les uns et les autres, la chance de laisser venir à nous des fantômes : fantôme de Marx, fantôme de Freud, fantôme de Kafka, fantôme de cet américain... Vous ! », lance-t-il souriant à Pascale Ogier, avant que l'échange ne se conclut par une question qui lui est adressée : « Je ne sais pas si je crois ou si je ne crois pas aux fantômes, mais je dis "Vive les fantômes" ! Et vous, est-ce que vous y croyez aux fantômes ? »

Sa réponse est malicieusement triplée, ce qui est une manière de montrer l'artifice de tout film : « Mais certainement », « Oui, absolument », « Maintenant, absolument ». La présence de Pascale Ogier – qui mourra tragiquement le 25 octobre 1984, à la veille de ses 26 ans – dans *Ghost Dance*, amplifie encore le rapport aux spectres. Dans un entretien avec Bernard Stiegler, Jacques Derrida revient sur la singularité de l'expérience de voir le film, alors qu'il est pareillement habité :

Mais imaginez quelle a pu être mon expérience quand, deux ou trois ans après, alors que Pascale Ogier, dans l'intervalle, était morte, j'ai revu le film aux Etats-Unis, à la demande d'étudiants qui voulaient en parler avec moi. J'ai vu tout à coup arriver sur l'écran le visage de Pascale, que je savais être le visage d'une morte. Elle répondait à ma question : « Croyez-vous aux fantômes ? » En me regardant quasiment dans les yeux, elle me disait encore, sur grand écran : « Oui, maintenant, oui » Quel maintenant ? Des années après au Texas. J'ai pu avoir le sentiment bouleversant du retour de son spectre, le spectre de son spectre revenant me dire, à moi ici maintenant : « Maintenant...maintenant, c'est-à-dire dans cette salle obscure d'un autre continent, dans un autre monde, là, maintenant, oui, crois-moi, je crois aux fantômes¹. »

L'expérience des images en mouvement anime le monde d'un déphasage. L'enregistrement du passé complexifie le rapport spatial et temporel de Derrida en tant que spectateur d'une conversation renouvelée avec un fantôme, dont le caractère spectral est malheureusement fort concret. Mais, selon le philosophe, ce caractère était déjà à l'œuvre au moment où Pascale Ogier s'exprimait devant la caméra, que son triste trépas fut advenu l'année suivante ou non :

Mais en même temps je sais que la première fois où Pascale a dit cela, où elle a répété cela dans mon bureau, déjà, déjà cette spectralité était à l'œuvre. Elle était déjà, elle disait déjà cela, et elle savait, comme nous savons, que même si elle n'était pas morte dans l'intervalle, un jour, c'est une morte qui dirait : « Je suis mort » ou : « Je suis morte, je sais de quoi je parle d'où je sus, et je te regarde », et ce regard restait dissymétrique, échangé au-delà de tout échange possible, *eye-line* sans *eye-line*, *eye-line* d'un regard qui fixe et cherche l'autre, son autre, son vis-à-vis, l'autre regard croisé, dans une nuit infinie².

Dans la continuité de la pensée de Bloch, il n'y aurait pas à s'effrayer du devenir spectral de l'être, qui s'affirme dès son *apparition* filmique. L'entretien, confiant et serein, avec cette potentialité contraint la destinée larvaire. Se rejoue un échange de regards – une frontalité – défiant l'impossibilité de la présence « dans la nuit infinie » que façonne le cinéma. Et ce qui se joue au sujet de la figure de Pascale Ogier – comme au sujet de celle de Jacques Derrida lui-même lorsque nous regardons *Ghost Dance* depuis les temps actuels – peut se réfléchir à l'aune d'une pensée politique touchant le contexte du *monde morcelé* : c'est ce dont témoigne l'œuvre de Ken McMullen.

¹ Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision, Entretiens filmés*, Galilée, INA, Paris, 1996, p. 135.

² *Ibid.*

Quelques images qui en sont issues paraissent en effet préfigurer l'écriture de *Spectres de Marx*, ouvrage qui fit suite à une conférence en deux séances données par Derrida les 22 et 23 avril à l'université de Californie. « Vous êtes folle de vous soucier de ce rituel. Pendant la guerre, les Russes réclamèrent son corps. Il avait dit qu'ils pourraient l'avoir, mais devaient laisser ses idées ici. Sais-tu qu'il avait été enterré dans le coin des pauvres ? », clame la voix masculine interprétée par Michael Mellinger, qui accompagne régulièrement les « rêves éveillés » de Marianne, jouée par sa fille dans le film. Surgit alors l'image de la tombe de Karl Marx. « J'ignore si ce sont bien ses ossements », poursuit la voix. « L'histoire est passée, on ne peut la revivre », enchaîne Marianne. « L'histoire n'est qu'un point de vue. Elle change en fonction de là où elle se trouve », rétorquera finalement le personnage continuellement en hors-champ. La caméra s'abaisse jusqu'à trouver la protagoniste jouée par Leonie Mellinger, couchée au pied de cette sépulture qui s'avère être une photographie, avec métamorphose du point de vue. Le « rituel » dont il est d'emblée question annonce le geste final de l'œuvre, rappelant lui-même l'une des premières images du film, et consiste en l'enterrement de clichés dans le sable mouillé d'une plage au bord d'une mer agitée. Les images de Jacques Derrida, de Pascale Ogier et de Karl Marx (Fig. 50c) prennent alors l'allure de cette flaque inversant le monde dont parle Siegfried Kracauer.

Jacques Derrida admet que ce monde « sort de ses gonds », qu'il est « désajusté », fait d'un « maintenant disjoint », aux lendemains de la chute des États socialistes¹. Une dernière question était posée en conclusion de *Spectres de Marx* qui visait à se sortir du désarroi d'une telle époque – désarroi qui ne nous a sans doute pas quitté : « Peut-on, pour le questionner, s'adresser au fantôme ? À qui ? À lui² ». Il y livrait une réponse qui peut fonctionner comme une conduite à tenir :

La question mérite peut-être qu'on la retourne : peut-on *s'adresser en général* si quelque fantôme déjà ne revient pas ? Si du moins il aime la justice, le « savant » de l'avenir, l'« intellectuel » de demain devrait l'apprendre, et de lui. Il devrait apprendre à vivre en apprenant non pas à faire la conversation avec le fantôme mais à s'entretenir avec lui, avec elle, à lui laisser où à lui rendre la parole, fût-ce en soi, en l'autre,

¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993, p. 21.

² *Ibid.*, p. 278.

à l'autre en soi : ils sont toujours là, les spectres, même s'ils n'existent pas, même s'ils ne sont plus, même s'ils ne sont pas encore¹.

Les mots qui terminaient cet ouvrage fondamental conféraient au penseur la tâche de l'« entretien » avec les fantômes. Il s'agit là, plus encore que dans un dialogue, de mener une profonde quête de savoir en côtoyant les morts et en organisant leurs (ré)apparitions. Outre le spectre de Jacques Derrida et celui de Pascal Ogier, d'autres encore sont pareillement invoqués dans *Ghost Dance*. Alors que le visage sculpté de Marx s'invite à plusieurs reprises dans le film, la figure des « Communards » intervient dans l'œuvre de Ken McMullen en contrepoint du morcèlement du monde.



**Fig. 51a, 51b, 51c. Ken McMullen, *Ghost Dance*, 1983.
Fig. 51d., Ken McMullen, *Memory*, 2006.**

C'est dans un large complexe industriel *désaffecté* que le personnage de Pascale Ogier rencontre son double interprété par Léonie Mellinger (Fig. 51a). La voix off de Ken McMullen accompagne « narrativement » l'entrée de la première en ce lieu : « Pensant à elle, elle pensait : “Je”. Mais plus elle voyait le délabrement autour d'elle, plus elle se coulait dans la brèche entre

¹ *Ibid.*, p. 279.

“Je” et “Moi”. Car on sait que le délabrement social cause la fragmentation psychique. Et plus les choses se détériorent, plus les mythes prospèrent, pour tenter de trouver un sens historique au chaos historique. » Le paysage décrit est celui d’un effondrement des structures garantes d’une société qui abîme jusqu’à l’individu lui-même ; les propos de Bernard Stiegler précédemment conviés entrent ici en écho. C’est au sein de cet espace que s’éprouve la venue des spectres, comme le suggère encore la voix-off : « Elle commença à sentir la présence de nombreux autres en elle, comme s’ils déchiraient sa chair de l’intérieur. » Et c’est dans ces conditions – dans cette époque, à l’intérieur de ce monde – qu’intervient la tâche de l’entretien avec certains spectres spécifiques qui permettent de persévérer à penser le *commun*.

C’est dans la troisième partie du film, dont le titre donné – « Histoire. Fantômes des rêves éveillés » – pourrait être un chapitre du *Principe-Espérance*, que surgit la mémoire des événements de la Commune de Paris. Très vite, la date issue d’une stèle dédiée aux morts de la « semaine sanglante » – celle qui vit les Versaillais reprendre Paris – que les deux femmes visiteront par la suite, prend possession de l’entièreté du cadre : 1871. Dans une chambre aux murs décrépits, Marianne reçoit Pascale, tout en se plaignant du bruit occasionné par son voisin batteur, qui ne cesse d’écouter des bulletins météo sur les toits pendant sa pratique (« Il écoute les prévisions à long terme, locales, mondiales, maritimes. Il étudie des manuels, des cartes, et il invente des rythmes à la batterie pour accompagner la météo », explique le personnage de Léonie Mellinger). Autour d’elles, de multiples affiches rappellent l’insurrection parisienne.

Les deux protagonistes sont menées devant le tombeau commémorant les morts du 21 au 28 mai 1871 par l’impression d’un souvenir (Marianne dit à Pascale qu’elle l’a déjà prise en photographie dans ce même lieu) avant que Dominique Pinon, jouant désormais un guide touristique après un vendeur de téléphone, ne livre son discours : « La Commune était la première révolution prolétarienne. Les Communards combattirent courageusement. Dans les rues de Paris, derrière les barricades, ils tombèrent jusqu’au dernier. Les femmes, les enfants et les hommes. » L’entrée en matière de sa présentation donne évidemment la teneur de sa position. Le récit historique est subjectivisé, la charge est adressée contre les soldats d’Adolphe Thiers : « Les Versaillais ne firent pas de prisonniers, chaque sympathisant fut abattu. La dernière bataille de la Commune eut lieu dans ce cimetière. Ils se battirent de tombe en tombe.

À la fin de la bataille, les Versaillais alignèrent les 251 survivants contre ce mur. » Mais, livrant une anecdote à propos du cosmonaute Youri Gagarine qui aurait emporté avec lui, dans les plus hauts cieux visités, une photographie de Lénine et un morceau du drapeau de la Commune, le guide conclut par ces mots : « En dépit de ces horreurs, ils n'ont pas réussi à tuer l'idée. L'idée continue à vivre, comme c'est souvent le cas. Personne ne peut tuer une idée. Les idées ont des ailes et volent dans l'espace éternel ».

Cette ode à la puissance de la survivance exprimée à partir de la mémoire de la Commune résonne avec le travail de Kristin Ross réfléchissant à son *imaginaire*. Pour l'auteure, l'événement, « laboratoire d'inventions politiques, improvisées sur place ou bricolées à partir de scénarios ou d'expressions du passé, repensée selon les besoins du moment, et nourris des désirs nés au cours des réunions populaires de la fin de l'Empire¹ », est comparable à un « ruisseau ». Elle écrit, en se référant à l'ouvrage d'Elisée Reclus (*Histoire d'un ruisseau*, datant de 1869) : « Son échelle et sa géographie sont de l'ordre du vivable, non du sublime. Le ruisseau, selon lui, était supérieur au fleuve en raison de l'imprévisibilité de son cours. Quand les torrents d'eau de la rivière se précipitent dans le profond sillon déjà creusé par les milliards de litres qui les ont précédés, le ruisseau suit son propre chemin² ».

Contre l'échelle imposante « du règne et de la gloire », l'éloge est adressé à la petitesse des éléments immaîtrisables, qui dans leurs clandestines bifurcations réapparaissent intempestivement. Selon les mots de Kristin Ross, la forme même de la Commune de Paris peut s'envisager selon l'idée d'un entrelacement de multiples lignes de pensée, au contraire d'un modèle dogmatique qui s'imposerait aux êtres : « L'existence en acte de la Commune qui impressionna tant Marx ne fut en ce sens rien d'autre qu'une pratique concertée d'*importation* : de modèles et d'idées, d'expressions et de mots d'ordre, venus de territoires et d'époques éloignés, retravaillés dans l'atmosphère fiévreuse des clubs et de la Commune³. » Cette réinvitation est *anachronique* et offre une position pour se faire *contemporain* :

¹ Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, La Fabrique, Paris, 2015, p. 17.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 38.

C'était une façon d'être intensément dans le présent, rendue possible par la mobilisation de figures et d'expressions du passé – à commencer par celle de *commune* elle-même, dont la charge affective déborde tout contenu sémantique précis, combinaison puissante de désirs précapitalistes et pré-ou extra-nationaux, à la fois révolution sociale, autonomie locale et mémoire de la Commune insurrectionnelle qui avait fait de Paris la capitale de la révolution en 1792¹.

Il s'agit bien de *réaffecter* la puissance subversive d'une temporalité antérieure pour outrepasser la *désaffection* d'un présent : son injustice et son abandon des êtres qui l'habitent. L'appel de la Commune déborde les temps et les cloisonnements géographiques à la façon de l'*Atlas* warburgien, et vise à imaginer l'émancipation de tous les peuples du monde. « La Commune n'était pas tant un événement de l'histoire nationale française », précise l'auteure à partir du travail de Benoît Malon, « qu'un des éléments d'un vaste tableau mondial qui comprenait la révolte indienne contre le capitalisme britannique, la libération des esclaves nord-américains, les révoltes en Irlande, en Hongrie, en Pologne et le développement de l'opinion libérale en Russie, présage d'une lueur de liberté pour les serfs² ».

Cette dimension est pareillement saisie par les images du film de Ken McMullen. Affublée d'armures rapiécées (d'abord pour chasser un rat) qui leur donnent l'apparence de guerrières d'une époque illustre, Marianne et Pascale démarrent une danse alors que la bande-son, extradiégétique, est consacrée à des chants dont l'écoute évoque les messes congolaises de *l'Évangile selon saint Matthieu* de Pier Paolo Pasolini. Le caractère rapiécé et disparate de la scène laisse transparaitre l'imaginaire des sociétés traditionnelles, et, dans ce cas précis, transmet le souvenir de la *Ghost Danse* des indiens Lakotas. En surimpression apparaît la célèbre photographie des communards exécutés, attribuée à Adolphe-Eugène Disdéri.

Georges Didi-Huberman a pu commenter celle-ci dans son ouvrage interrogeant l'exposition du peuple. « C'est comme si, devant la photographie des fusillés de la Commune, se tramait un don réciproque du regard et de l'image, celle-ci offrant à celui-là une précieuse bribe de matière historique, celui-là offrant à celle-ci une précieuse lisibilité des aspects humains captés par la chambre noire³ », propose-t-il ainsi. Voir cette photographie, ce serait

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 43.

³ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, Peuples figurants*, *op. cit.*, p. 99-100.

faire l'expérience d'un morceau imaginaire de cette communauté anéantie par les armes du pouvoir lors de la Semaine Sanglante. L'image de cet ensemble d'individus, morts après avoir tenté de construire un nouveau mode de rapport social au monde, n'est pas qu'une illustration de leur destin funèbre. Elle est à la hauteur de ce lien avec un idéal qui outrepassa la finitude des êtres qui le portaient. Dès lors, il s'agirait moins « de se satisfaire de l'impuissance des peuples que de constater ceci : leur *puissance* ne cesse pas quand échoue leur accession au *pouvoir*¹. » Tel est ce principe que peuvent transmettre les insurgés de Paris : « C'est ce qui arrive aux communards morts de 1871 : leur révolution a échoué, certes, mais leur communauté demeure puissamment affirmée jusque dans la réunion – indélébile dans notre mémoire – de ces douze cercueils cadrés par le photographe². » Et il en serait de même pour les communards comme pour les indiens Lakotas ; « indélébiles dans notre mémoire » sont ces danses ou cette posture, fière malgré le désastre, de l'orphelin esseulé.

Devant la photographie des insurgés de la Commune, les deux actrices font alors face à la caméra, retirant peu à peu leurs masques (Fig. 51b et 51c), tandis que la voix de Jacques Derrida survient à nouveau. Dans un travelling latéral, effectué de gauche à droite et de droite à gauche, l'image se recolorise – laissant apparaître la paroi écaillée rappelant celle des *Chiens Errants* de Tsai Ming-liang (Fig. 6c) – et à l'arrière-plan se dresse une affiche du « Comité de Salut public ». Le philosophe laisse grandir sa réflexion : « Les fantômes ne viennent pas, ils reviennent ; comme on dit en français, ce sont des revenants. Ça suppose donc la mémoire d'un passé qui n'a jamais eu la forme de la présence », pose-t-il d'abord avant de creuser : « Mais je me suis intéressé à une certaine théorisation que des amis psychanalystes – Nicolas Abraham, qui est maintenant mort et Maria Torok – ont élaboré à la suite de Freud. Leur théorie du fantôme part en fait d'une théorie du deuil ». Cette réaction humaine postérieure à la connaissance d'un trépas, qui se doit d'être un processus de libération du joug de la perte, est déterminante pour penser l'« image-posthume » que rend possible le cinéma. À la façon de Giorgio Agamben qui établissait une distinction entre les *spectres* et les *larves*,

¹ *Ibid.*, p. 100.

² *Ibid.*

Jacques Derrida rappelle la différence entre un deuil dont la conclusion est émancipatrice et celui qui noie l'être dans une aliénation irrésolue :

Dans le deuil normal, dit Freud, on intériorise le mort, on prend le mort sur soi, on se l'assimile, et cette intériorisation – qui est en même temps une idéalisation – *accueille* le mort. Tandis que dans un deuil qui ne se développe pas normalement, dans un travail du deuil qui ne marche pas bien, il n'y a pas de véritable intériorisation. Il y a ce que Nicolas Abraham et Maria Torok appellent une incorporation. C'est-à-dire que le mort est pris en nous mais ne devient pas nous-même et il occupe une place particulière dans notre corps. Et il peut parler tout seul, il peut hanter ou ventriloquer notre propre corps, notre propre discours. Si bien que le fantôme est enfermé dans une crypte en nous ; nous sommes comme une sorte de cimetière pour des fantômes.

En lieu et place de cet enfermement, où notre propre voix peut se perdre dans le simulacre de celle d'un autre, la philosophie de Jacques Derrida plaide donc pour un *entretien* avec les fantômes, un compagnonnage où l'individu comprend le caractère abouti de cet autre dont il accueille l'esprit. *L'image-foyer* ne pourrait-il pas être le lieu de cet accueil ? Loin de la crypte et de son cloisonnement, cet espace-refuge est fondé sur l'hospitalité et la mémoire. Vingt-trois années plus tard, Ken McMullen a pu perpétuer celle de son propre long-métrage en filmant une série de rencontres avec plusieurs protagonistes liés à *Ghost Dance*. Ainsi Léonie Mellinger évoque sa propre expérience de deuil, liée à la voix de son père désormais défunt qui résonne au sein de l'œuvre, Bernard Stiegler affirme le rôle de la technique dans une société où le désir est happé par la consommation et le philosophe Oscar Guardiola-Rivera remarque les résonances du film avec le contexte latino-américain.

Dans l'un des petits films de cette série, intitulé *Memory*, Ken McMullen apparaît lui-même : dans un métro parisien, alors qu'il n'est visible qu'en tant que reflet sur l'une des vitres, le réalisateur entend toujours les voix de Pascale Ogier et de Jacques Derrida (Fig.51d), l'accompagnant sur le trajet vers les lieux de tournage de *Ghost Dance*. En arrière-plan, une épaisse flèche rouge traverse le cadre dans le sens opposé à son voyage : c'est comme si les fantômes, dont l'existence est rendue viable par le moyen de la reproductibilité technique, lui permettait de faire face à la direction montrée par le monde environnant.

S'entretenir avec les doubles spectraux pour amplifier notre opposition à certaines lignes directrices serait bien l'une des puissances du cinéma. Une

dernière œuvre nous permet ici d'affirmer cette capacité de production d'imaginaires de résistance, par-delà les deuils qui nous sont donnés à vivre.

3. « Nos fantômes sont les vôtres ! » : sur *Revolution Zendj* de Tariq Tegua (2013)

Après *Rome plutôt que vous* et *Inland* (Gabbla, 2008) où s'exprimaient déjà une profonde « poétique de la mobilité », *Revolution Zendj*, premièrement projeté en 2013 à l'occasion du Festival Entrevue de Belfort et du Festival international de Rome, est une *poursuite* de la traversée des temps contemporains éprouvée par Tariq Tegua. « Tout commença par un murmure obstiné : tenir bon. Il faut de l'obstination dans la poursuite, il faut de la persévérance, de la patience », déclare Marie-José Mondzain : « J'entends là qu'il ne faut pas renoncer, qu'il faut résister peut-être. Tenir contient la tenue, consistance et dignité dans la durée. Il faut autant de courage pour poursuivre qu'il en faut pour suspendre les poursuites ! La poursuite s'inscrit dans le temps mais bien davantage détermine une figure du temps, une possibilité de durer¹. » Il y a pareille propension à la résistance, semblable ténacité, dans les images du troisième long-métrage du cinéaste. Au sein de *Revolution Zendj*, cette constance s'exprime esthétiquement et s'arme d'une extension du territoire travaillé précédemment. « C'est en voyageant à l'occasion de la projection d'*Inland* dans différents festivals, au Liban, en Egypte, en Grèce, en Syrie, que le projet a germé² », précise Tariq Tegua qui rattache l'espace géographique du film à sa potentialité : « cette espèce de territoire que traverse le film, où se croisent le monde arabe et le monde méditerranée, était un possible à explorer³ ».

Tout commença par un murmure obstiné : le mot « Zendj » qui s'établit comme point de départ – étincelle du parcours suivi par l'œuvre – s'entend justement dans un souffle qu'il aurait été aisé de laisser filer, pour le spectateur-auditeur autant que pour le protagoniste central. *Révolution Zendj* s'ouvre par un cadre entièrement baigné par une blancheur incandescente d'où surgit la silhouette du personnage joué par Féthi Gharès, toussotant sous l'effet de gaz lacrymogènes (Fig. 52a). Dans un raccord littéral à la séquence

¹ Marie-José Mondzain, *Images (à suivre)*, Bayard, Paris, 2011, p. 50.

² Propos de Tariq Tegua recueillis par Catherine Ermakoff, « Ne comptez pas sur nous pour ne plus être là. Entretien avec Tariq Tegua », *Vertigo*, n° 47, 2014, p. 70.

³ *Ibid.*

qui concluait *Inland*, cette trouée initiale rappelle la philosophie des lucioles de Georges Didi-Huberman, incitant à discerner les fragiles lueurs parmi les épaisses lumières.



Fig. 52a, 52b, 52c. Tariq Tegua, *Revolution Zendj*, 2013.

Les êtres à la « fragile immanence », et pourtant habités des plus hautes puissances, sont ici des militants rencontrés furtivement dans une rue algérienne marquée par la matière sableuse des parois des habitations. Un son de flamme crépitante annonce le montage vif – comme si les images étaient scandées – de cette courte scène où Ibn Battûta croise les activistes qui *font face* à l'appareil cinématographique (Fig. 52b). « – Qu'est-ce que tu fais là ? – Presse. Je peux vous poser des questions ? ». Ainsi entament-ils leur discussion : « – Tu travailles ? – Et toi ? Pour qui travailles-tu ? Interdit les

photos. – Je travaille pas pour l'Etat. – Pour l'Etat ou non, c'est pareil. » D'emblée, le rapport à la création d'image, en tant qu'elle pourrait être synonyme d'un dispositif de domination, est problématisé. Mais les raisons de leur pratique revendicatrice apparaissent promptement : « La région, avec son pétrole et son gaz, fait vivre l'Algérie. Les emplois sont pris par ceux du Nord. Pour nous, il n'y a rien. » Les propos, symptômes d'une iniquité structurelle, rappellent ceux entendus dans *La Clôture*, film du même réalisateur. « Comment vous faire entendre ? », demande le personnage central. « – Pour qui nous prennent-ils ? Des Zendjs ? – On pourrait réveiller nos fantômes », déclament alors les individus en lutte avant d'ouvrir le droit à la représentation en même temps qu'ils confèrent son esprit au film, « Tu peux prendre tes photos. Nos fantômes sont les vôtres ! ». Seul dans cet espace apparemment désaffecté, l'être reste alors en suspens (Fig. 52c).

Le mot « Zendj » fait référence à la révolte des esclaves noirs qui secoua le Califat des Abbassides, ancré dans la région de l'actuel Irak, entre 869 et 889. L'événement « a parfois servi de modèle à la gauche arabe dans les années 70 », affirme le cinéaste, « Il y a d'ailleurs un certain nombre de textes, notamment de pièces de théâtre, qui ont été écrits là-dessus, en formulant l'hypothèse que cette révolte des esclaves noirs contre l'empire était une expérience libertaire du monde arabe qui pouvait tenir lieu d'exemple¹. » L'insurrection millénaire se pense comme une ressource vive pour alimenter les regards contestataires portés sur leurs temps contemporains. C'est de cette façon que cette « bribe de matière historique » se saisit du protagoniste central et le met, littéralement, en mouvement à travers de multiples lieux du monde.

La quête des traces de la révolte des Zendjs devient celle de ses résonances, de ses « réinventions » et de ses « reformulations » à travers de nombreux points géographiques. « L'enjeu n'était donc pas d'étudier les situations singulières de l'Égypte ou de la Tunisie, mais de rendre visibles d'autres lieux, plus ténues », expose Tariq Tegua, « D'où cet aspect éclaté, apparaissant-disparaissant, plutôt qu'insistant sur un mouvement particulier² ». Le tournage de *Revolution Zendj* commença quelques semaines avant les premiers soulèvements tunisiens liés au contexte des *printemps*

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 71.

arabes : le 17 novembre 2010 à Athènes, jour de manifestation commémorative de l'insurrection des étudiants grecs contre la junte des colonels en 1973. Sa forme épouse celle de la réalité du monde contemporain, si tant est qu'on l'observe sous son versant critique : à la manière de l'*Atlas* warburgien, *Revolution Zendj* est une expérience du *morçèlement* et du *montage* des éléments dispersés. De ce fait, l'œuvre n'est pas animée du désir d'une description exhaustive de toutes les luttes rencontrées par le personnage de Féthi Gharès, « que ce soit le cas grec, à Thessalonique ou à Athènes, le cas algérien, avec les émeutes à Berriane, le cas libanais, ou encore le cas des syndicalistes en Irak¹. » L'ambition revendiquée est « de rendre compte d'un possible, de figurer un paysage d'événements, les événements en question étant précisément l'ensemble de ces luttes disséminées, disparates, le plus souvent invisibles, qui ont lieu au-delà des révolutions arabes². » Suivant cette idée, nombre de fantômes s'éveillent et conversent au sein même des images. C'est tout cela qui construit la pensée esthétique du film que nous tentons de saisir, en tant qu'elle cristalliserait ce *principe cinématographique* capable de nous armer face à l'expérience du *monde morcelé*.

D'abord, la *matière* de *Revolution Zendj* est constituée par les espaces qu'ils représentent. Dans la façon dont elle les rend sensibles, l'œuvre s'approche des « films de géographie » dont parle Jacques Lévy, « au sens où ils cherchent à *montrer* l'espace habité et l'habiter de cet espace avec la visée d'augmenter l'intelligence de cette dimension du monde social³ ». De fait, nombre de plans de l'œuvre sont entièrement dédiés à l'exposition des paysages, et ceux-ci semblent témoigner de la forme que prend l'époque. Au contraire des aspérités dominantes promptes à ne les considérer qu'en tant qu'« images-fuyantes⁴ », Tariq Tegui ne les exclut pas de son répertoire de signes, ni ne les condamne à l'illustration narrative. Par conséquent, ceux-ci s'ancrent en tant que figures du monde, et c'est avec tenue et patience que se

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Jacques Lévy, « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie*, n° 694, 2013/6, p. 690.

⁴ Maurizia Natali, *L'Image-paysage, iconologie et cinéma*, *op. cit.*, p. 126.

frayent « sur l'écran les spectres de mille paysages et de mille esthétiques absents qui résonnent indiciblement¹ ».

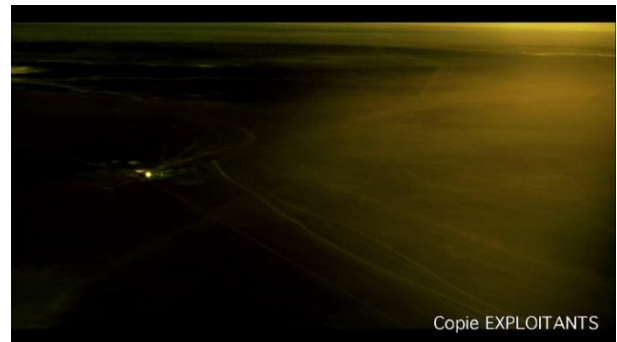
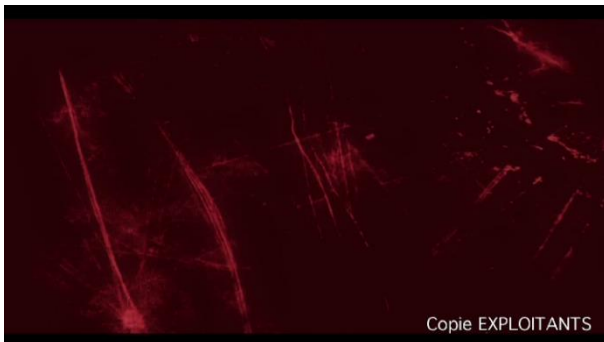


Fig. 53a, 53b, 53c, 53d.
Tariq Teguia, *Revolution Zendj*, 2013.

Dans *Revolution Zendj*, lorsque les êtres survolent la terre, ses surfaces apparaissent. Il en va ainsi quand Ibn Battûta s'apprête à débarquer à Beyrouth (Fig. 53a) autant que quand il la quitte (Fig.53b). Les plans, ressemblant à des aplats chromatiques que l'on aurait griffés, induisent une suspension, une béance, en même temps qu'ils affirment la poétique des traces, si vivement présentes au sein de l'œuvre. « Chaque apparition fuyante d'un plan de paysage au cinéma ressemble à celle d'un hiéroglyphe fragile, d'un cliché trop connu ou déjà incompréhensible, d'un fragment ou d'un détail par lequel, seulement après coup, l'histoire de la disparition moderne deviendra lisible », soutient Maurizia Natali, ajoutant que « le paysage produit par le cinéma constitue une vaste archive en fragments, une archéologie de ruines esthétiques du "beau", du "sublime", du "pittoresque" paysagers². » Si nous nous fions à ces affirmations, on peut penser que les

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 60.

images de l'œuvre de Tariq Tegua dédoublent (au moins) la perspective de révéler cette mémoire des vestiges. À celle qui serait inhérente à l'expérience du paysage au cinéma – en tant que le paysage, saisi au cœur du défilement filmique, marquerait la perte de notre rapport à lui au sein de notre présence au monde contemporain, urbain et industriel – s'ajoute celle des lieux traversés par *Revolution Zendj*. Et cette mémoire, toujours précise, entrouvre des résonances lointaines avec nombre d'insurrections sociales.

L'une des résurgences mémorielles parmi les plus essentielles de l'œuvre de Tariq Tegua concerne Beyrouth, qui « est peut-être le lieu où tu t'interrogeras sur les déboires de la Nation arabe... ses échecs... Si elle existe vraiment », lance sa supérieure à Ibn Battûta lorsqu'il lui annonce son désir de travailler sur l'héritage des Zendjs. La capitale du Liban fut en effet traversée par nombres d'utopies, comme par nombres de désastres au cours de son Histoire. Sa période contemporaine convient amplement à la description du morcèlement du monde, que laisse imaginer le paysage heurté teinté de rouge apparaissant dans *Revolution Zendj*.

« Beyrouth a un des plus beaux sites du monde. On aurait pu en faire une des plus belles villes du monde. Il aurait fallu simplement suivre le plan directeur¹. » Les mots de Michel Ecochard, architecte français qualifié par ses collaborateurs syriens « “d'urbaniste pour le tiers-monde”, dont il accompagne la décolonisation en étudiant et en réalisant des projets d'équipement (écoles, universités, musées) ou en planifiant infrastructures (routières et autoroutières) et croissance urbaine² », disent bien tout le paradoxe incarné par la capitale libanaise, avant même que les ravages de la guerre ne la défigurent inlassablement. En effet, dès 1954, le journal *L'Orient* pouvait ainsi se demander : « Qu'est-ce que Beyrouth aujourd'hui ? Un monstrueux amas d'architecture hétéroclite³. » C'est en 1943 que l'on sollicita pour la première fois l'urbaniste en vue de planifier l'extension de la ville, mais son projet resta à l'état d'occasion manquée. « Seules quelques-unes de ces propositions furent mises en œuvre. Et quand elles le furent, ce fut par

¹ Propos de Michel Ecochard cités par Samir Kassir dans *Histoire de Beyrouth*, Perrin, Paris, 2012, p. 543.

² Éric Verdeil, « Michel Ecochard sur l'autre rive de la Méditerranée : Martigues au miroir de Beyrouth et Damas », texte d'une conférence donnée en 2013, reprise en 2014, p. 2, consultable sur le site des archives ouvertes HAL : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01114132/document>>.

³ Samir Kassir, *Histoire de Beyrouth*, op. cit., p. 543.

bribes, comme si on avait voulu les vider de leur signification », argue Samir Kassir, historien, journaliste, penseur politique franco-libanais, mort le 2 juin 2005 dans un attentat à la voiture piégée :

Restée latente, son œuvre n'en est pas moins déterminante dans l'histoire de l'urbanisme beyrouthin, ne serait-ce qu'en creux, parce qu'elle fixait les règles d'un jeu qui ne sera jamais joué, mettait en avant une vision du paysage qui sera systématiquement violentée et esquissait les contours d'un Beyrouth du possible qui sera constamment méprisé, comme sera plus tard ignorée sa seconde tentative d'intervention [...] Quoi qu'il en soit, ce ne fut pas en raison de défauts, réels ou supposés, que ce premier plan d'aménagement n'a pas été mis en œuvre, mais parce que, par sa cohérence, une telle démarche urbanistique supposait une organisation du foncier et, par conséquent, la dépréciation de nombre de terrains qui n'auraient plus été constructibles aux mêmes conditions. Le laisser-faire de la République marchande, si puissant sous la présidence de Béchara al-Khoury puis de Camille Chamoun, n'avait que faire de telles restrictions¹.

Les propos de Samir Kassir laissent entrevoir une espérance déçue, celle d'un imaginaire de la construction urbaine qui laisserait précisément la place aux *paysages*, et régulerait son organisation sans se soumettre au joug de la consommation et de la spéculation immobilière. Une telle « république » structurée autour de velléités commerciales paraît avoir toujours cours pour Tariq Tegua : « Je dois dire que j'appréhendais de filmer Beyrouth² », révèle-t-il. En effet, la responsabilité peut paraître grande lorsque l'on connaît ses représentations cinématographiques passées. Ainsi a-t-il choisi de la filmer « latéralement, le regard en coin³ ». Ainsi, le réalisateur a « tenu à ce que l'une des scènes du film – la première rencontre entre Ibn Battûta et Nahla – se déroule dans ce qui reste du centre-ville, qui fut très durement touché dans la guerre civile⁴. » Le lieu, marqué par les affrontements, prolonge également les affres de cette « république marchande » : « Cet espace a fait l'objet d'une immense opération immobilière, qui a consisté à privatiser le centre historique. C'est d'ailleurs le seul lieu dans Beyrouth où nous avons été contraints, pour filmer l'espace "public", de payer une redevance à la société privée qui le gère⁵ ». Le constat est plein d'amertume : « Le cœur de Beyrouth est donc devenu un ersatz de ville, un simulacre où "*le regard ne rencontre*

¹ *Ibid.*, p. 547.

² Propos de Tariq Tegua recueillis par Catherine Ermakoff, *op. cit.*, p. 74.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁵ *Ibid.*, p. 73-74.

que les choses et leur prix”. Une cité factice qui reprend, sur le modèle de Las Vegas et ses copies de bâtiments prestigieux, certains des motifs architecturaux de la ville d’avant-guerre. Mais la vie a été perdue en cours de route au bénéfice du marché et de la surveillance¹ ».

Si les simulacres ont pu à ce point s’ancrer dans le paysage de la capitale libanaise, c’est peut-être aussi par le fait de ses assiégements répétés, laissant libre cours aux reconstructions multiples. Entre le 13 avril 1975 et jusqu’aux épisodes de la signature de l’accord de Taëf le 22 octobre 1989 puis de la reddition du général Aoun le 13 octobre 1990, le pays connaît une violente guerre civile, faite de plusieurs phases. Ce conflit est intrinsèquement lié à la lutte palestinienne. Il est en particulier rattaché à l’événement de la « guerre de six jours » menée entre Israël et une coalition de pays arabes en 1967. Cependant, Samir Kassir explique que le terrain fut auparavant propice à une violente polarisation, dans ce territoire conçu par le pluralisme culturel et confessionnel. « Sa sociologie mouvante, constamment nourrie depuis le XIXe siècle par le flux du dehors, proche ou lointain, ne faisait que superposer, strate après strate, les particularismes des nouveaux migrants, voire leurs antagonismes, aux référents identitaires jamais entièrement oubliés de leurs prédécesseurs² », explique l’historien. Celui-ci rattache ces tensions au « visage » même de la ville : cette sociologie faite de multiples mouvements « juxtaposait dans un paysage urbain traversé de multiples fêlures, parfois tangibles³ » ces communautés. « La dernière en date de ces fractures s’inscrivait dans la ligne brisée des toits en tôle ondulée et des murs de parpaings à nu de cette ceinture de misère qui entassait sur le pourtour de la ville les migrants les plus récents, paysans chiites du Sud-Liban et Palestiniens réfugiés depuis 1948, quelques Kurdes aussi⁴. » Le conflit a pu émerger en raison d’une iniquité sociale ancrée au cœur de ces particularismes, et distinguable dans l’image des habitats. À la mélancolie des espérances urbaines de Michel Ecochard s’ajoute celle d’une société du *commun* qui aurait pu voir le jour, mais qui manqua l’occasion de sa construction. « Passé l’exceptionnelle conjoncture de l’indépendance, et malgré la production réussie d’un mode de vie commun, son habileté à faire le

¹ *Ibid.*, p. 74.

² Samir Kassir, *Histoire de Beyrouth*, *op. cit.*, p. 581.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 581-582

mélange s'arrêtait en deçà de l'idéologie et de la politique¹ », confirme Samir Kassir : « Plutôt que des pôles de civilité qui auraient irrésistiblement effacé les particularismes alentour, ces lieux d'interactions demeurèrent des carrefours où chacun pouvait garder son quant-à-soi ou le reprendre en revenant chez lui. La synthèse de ses contradictions se fera dans la perpétuation de la guerre² ».

Cet état de fragilité sociale sous-jacente, qui s'affiche dans ces décors de tôles dont la poétique de la brisure rappelle ceux des baraquements d'*Accattone* de Pier Paolo Pasolini, paraît resurgir dans les *paysages* filmés par Tariq Tegua. Ainsi Nahla, cette autre protagoniste primordiale de *Revolution Zendj*, apparaît sur des toits d'où sont visibles des immeubles de briques en *chantier* ; nous savons que l'inachèvement inhérent à ce motif peut faire jaillir l'ambivalence des temps (Fig. 53c), à la manière de *Rome plutôt que vous* du même réalisateur. Et alors que Beyrouth est visible en arrière-plan sous la forme d'un large panorama, les deux personnages, face à l'horizon maritime, témoignent de l'incertitude de leurs positions (Fig. 53d) : « Je ne sais plus. Il n'y a rien devant moi », répond Ibn Battûta lorsque Nahla le questionne sur son devenir.

Le croisement entre les problématiques esthétiques du paysage et celles qui sont politiques dans la société beyrouthine opère notamment dans une scène tournée dans les interstices de cette « république marchande ». Filmés en contre-jour, des individus regroupés en cercle dans une pièce échangent avec intensité. Derrière eux, des vitres laissent entrevoir les rues où de nouvelles constructions en béton laissent régulièrement apparaître des incitations à la consommation. Ces ombres discutent à propos de la situation contemporaine : « Des choses s'accumulent au Liban. Malheureusement, à chaque fois ça débouche sur rien. Il y a eu une grande révolution palestinienne ? Et après ? ». Leur conversation est habitée par les espérances d'un bouleversement des structures du monde, par la mémoire de celles qui secouèrent les périodes antérieures et par la mélancolie de leur inaboutissement. C'est à ce propos qu'Ibn Battûta, spectateur de la réunion, se permet de réagir : « Une question. Dans ce débat autour de la situation au Liban, je sens qu'un terme revient constamment », « le terme "impossible" »

¹ *Ibid.*, p. 582.

² *Ibid.*

[...] Comme s'il y avait une impossibilité à dépasser la situation au Liban. Mieux vaut parler du possible [...] Mettons le possible en débat. Possibilité de dépasser le confessionalisme, de dépasser... – Et le capital ! – de dépasser la crise libanaise... »

L'intervention du personnage est à l'image de la quête qu'il mène dans le film. Et l'image de ces figures ombragées qui s'expriment ensemble sur les luttes résonne avec l'idée des fantômes qui traversent autant *Revolution Zendj* que notre propos. À l'instar de cette scène où des êtres s'évertuent à contredire un état subi du monde envers et contre toutes les obscurités – qu'elles se déploient dans un contexte grec, dans *La Pierre triste*, dans un contexte chinois, dans *Pétition*, italien, chez Pasolini, ou libanais – Tariq Tegua joue délibérément des spectralités pour construire la forme et le regard de son œuvre. « La matière des fantômes, quelle est-elle, de quoi sont-ils faits ? On a donc cherché ça à travers le reflet, la diffraction, le halo, la “presque présence”. Le fantomatique ne concerne d'ailleurs pas seulement les corps, ceux des Zendj, ceux des militants de la cause palestinienne évacués de Beyrouth, etc., mais la ville elle-même, Beyrouth¹ ». Nombre de figures comme de lieux sont ainsi traités par les moyens du dédoublement et sont transformés par le biais de surfaces réfléchissantes. Ces reflets traduisent le principe des survivances : trois moments, au moins, font apparaître des fragments mémoriels issus de l'Histoire du cinéma, et ce par le biais de cette esthétique du fantomatique.

Des vitres se font face. Chacune d'entre elles est habitée par une silhouette. Dans l'une Ibn Battûta, dans l'autre un entrepreneur américain, interprété par Sean Gullette, désireux de construire des centres commerciaux dans le désert irakien. L'opposition frontale indique de façon évidente la radicale différenciation des idéaux défendus par les individus. Mais au sein de l'espace qui abrite le protagoniste principal, une autre apparition déploie de profonds enjeux : à son arrivée à Beyrouth, le personnage joué par Fethi Gharès est accueilli par un dénommé Malek à qui le cinéaste Ghassan Salhab confère sa corporéité. Sa présence s'affirme dans l'obscurité, entre les différents cadres de verre et les enseignes lumineuses, alors qu'il conte la trajectoire de vie qui l'a mené à Beyrouth (Fig. 54a). Par ce surgissement, c'est la mémoire d'un film qui s'inscrit dans l'imaginaire de *Revolution Zendj* :

¹ Propos de Tariq Tegua recueillis par Catherine Ermakoff, *op. cit.*, p. 73.

« “Beyrouth Fantôme”, pour reprendre le titre de mon ami Ghassan Sahlab – qui joue le journaliste accueillant chez lui Ibn Battûta – où un homme réapparaît dix ans après la guerre, alors qu’on le croyait mort¹ ».



Fig. 54a, 54b, 54c.
Tariq Teguia, *Revolution Zendj*, 2013.

Cette dernière œuvre saisit précisément nombre des enjeux esthétiques et politiques qui définissent la société libanaise, autant qu'elle porte en elle la pensée de « l'image-posthume ». En effet, la ligne centrale est composée par le retour d'un disparu, et autour d'elle s'entrelace une multiplicité de fils ouvrant à la réflexion sur le dispositif de l'image en mouvement. Sur un

¹ *Ibid.*

travelling effectué à l'avant d'une voiture, laissant voir le paysage morcelé où se mêlent les traces de la destruction et les nouveaux projets urbains, une voix prononce d'emblée toute l'ambiguïté du rapport à la capitale assiégée du Liban : « Cela achèvera peut-être une fois pour toutes cette fichue ville. Je veux dire que ça lui donnera enfin une véritable mort... Une mort franche... Parce qu'après tout, c'est là notre problème : on voudrait se relancer, renaître, alors que nous ne sommes pas vraiment morts. Nous sommes juste des mourants. » De tels propos témoignent des problématiques de la condition larvaire que peut décrire Giorgio Agamben, et c'est autour de celles-ci que s'exprimeront régulièrement les acteurs de *Beyrouth fantôme* (*Ashbah Beyrouth*, 1998) face caméra, délaissant un instant leur masque fictionnel, eux qui ont bien vécu le temps de la guerre.

Pour le cinéaste, la capitale libanaise paraît être intrinsèquement mêlée aux enjeux du *Heimat* : « Dans la mythique rue Hamra que longent d'anciens magasins de mode mélangés à H&M, Vero Moda et à des dizaines de bars et de restaurants récemment ouverts, on ne manque pas de rencontrer Ghassan Salhab [...] Pour lui, le Liban se réduit peut-être à cet espace, à ce quartier aux petites ruelles et aux immeubles anciens, délabrés mais riches de mémoire¹ ». Mais c'est sans doute le pays lui-même qui, dans son entièreté, est traversé par la notion dans laquelle Ernst Bloch voit l'utopie d'une égalité réelle, ouverte à tous les êtres. Au sein du contexte libanais, les enjeux du « foyer » prennent notamment sens à partir de la cause palestinienne. Ghassan Sahlab peut ainsi témoigner de l'influence de celle-ci sur son être : « Mon aventure – dans le riche sens du terme – avec la cause palestinienne, est sans trace directe dans mes films, mais elle fait partie de moi, elle m'a construit²... ». Cette « cause » fait pareillement partie de *Revolution Zendj*, et apparaît singulièrement par l'intermédiaire d'une autre *survivance cinématographique*.

Alors que la ville est plongée dans la nuit, c'est à nouveau à travers une surface vitrée que nous pouvons voir Nahla lors d'un échange avec son père à propos de son exil à venir de la Grèce vers la capitale libanaise (Fig.54b). « J'ai peur, oui j'ai peur... Des fantômes », avoue ce dernier. « Oui, mais toi et

¹ Dima El-Horr, *Mélancolie libanaise, le cinéma après la guerre civile*, L'Harmattan, Paris, 2016, p. 197

² Propos de Ghassan Sahlab issu d'un entretien mené par Laura Ghaninejad et David Yon en juillet 2011, site *dérives.tv* : <<http://derives.tv/entretien-avec-ghassan-salhab/>>.

tes camarades, vous deviez savoir que vous ne pourriez pas rester à Beyrouth éternellement », rétorque-t-elle. Nous comprenons que les agissements militants du passé sont ancrés dans cette figure du père : « Naturellement... Mais quand la guerre a éclaté au Liban, Nahla, notre victoire aurait été pour nous pire qu'une défaite. Elle aurait été un renoncement. Finalement, c'est parce que nous sommes partis qu'aujourd'hui tu peux encore espérer le retour en Palestine. Ce qui compte est de survivre ». Ces paroles enseignent que tout geste politique se doit de construire son héritage, car l'éventualité du deuil est intrinsèque à l'espérance des bouleversements du monde. Dans la narration de *Revolution Zendj*, il s'est agi de quitter le lieu des luttes anéanties après une naissance.

« Ce Beyrouth est loin », affirme cette fois la mère à sa fille désireuse de perpétuer la lourde tâche du combat, dans d'autres circonstances. Si la distance temporelle affecte la présence de ceux qui ont vécu les sombres temps du passé – un passé touché par les utopies comme par la mélancolie de leurs échecs –, les êtres qui s'évertuent à penser de nouvelles modalités d'organisation du monde n'en sont pas moins habités. La figure de Nahla, dans *Revolution Zendj*, en est le symptôme même : par elle surgit le spectre du film de Farouk Beloufa qui porte le même nom. Dans *Nahla*, sorti en 1979, la guerre civile libanaise, qui démarra quatre années auparavant, irrigue l'entièreté des images. Au sein de l'œuvre, trois femmes affrontent les terribles exigences d'un quotidien en proie aux désastres : celle qui confère son nom à l'œuvre est une chanteuse qui perdra la voix en pleine représentation scénique, tandis que Maha s'engage par le journalisme et Hind par le militantisme politique. C'est cette dernière qui semble figuralement refaire surface dans *Revolution Zendj*. Les trois protagonistes sont à l'origine des trajectoires narratives d'un quatrième, journaliste algérien qui préfigure le personnage d'Ibn Battûta.

L'œuvre se conclut dans les ténèbres d'un conflit qui va s'emparer du pays pendant plus de quinze années. Dans l'une des dernières scènes, Maha regarde par les interstices d'une fenêtre dont le store est baissé. L'horizon est composé d'une nuit noire agitée à l'image par les éclairs d'explosions qui saturent l'espace sonore : « Il y a deux mois, c'était une roquette toutes les heures. Et maintenant, c'est toutes les minutes... on a progressé ! », déclame cyniquement la journaliste. Les seules lueurs sont celles du conflit, et le quotidien est obstrué par celui-ci. Ghassan Salhab, comme Tariq Tegua, ont

pareillement réfléchi à la forme filmique nécessaire pour témoigner de l'incertitude du paysage que prendra le monde en son lendemain. À la belle question posée par Philippe Azoury au premier, « Les villes qui font face à la mer sont-elles maudites ? », celui-ci répond que « la mer, c'est une respiration, mais aussi un barrage. Elle offre une ouverture sans qu'on puisse en faire quoi que ce soit. C'est un oxygène, mais qui parfois donne mal à la tête. Dans *Beyrouth fantôme*, la mer se dresse comme un obstacle. J'ai demandé à mon cher opérateur de ne pas montrer l'horizon¹ ». Lorsqu'il représente Beyrouth (Fig. 53d) aussi bien que lorsqu'il traite de la contemporanéité algérienne (Fig. 35a), Tariq Tegua prive pareillement la mer de la possibilité de confier son lointain au cadre cinématographique.

Nul doute que la complexité d'une reconstruction d'un idéal après le deuil de hautes espérances, telles que celles qui ont pu s'inscrire au cœur de la société libanaise, influence notre perception de l'avenir. Une telle perspective, liée à la « cause palestinienne », traverse le troisième fantôme cinématographique qui hante *Revolution Zedj*. Dans une galerie d'Art, Ibn Battûta rencontre la propriétaire, qui l'interroge sur les raisons de sa venue à Beyrouth : « En quittant Alger, je croyais savoir. À présent, tout paraît plus inconsistant. J'avais la certitude de chercher des fantômes. Un point de départ intéressant, la recherche des fantômes... l'état des lieux du monde arabe, surtout ici à Beyrouth, qui a incarné si fort des révolutions possibles ». Alors que les protagonistes conversent, un film est projeté sur les parois de la pièce, laissant apparaître des silhouettes ombragées (Fig. 54c) : *Ici et ailleurs* (1976) de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville.

Cette œuvre repose fondamentalement sur la notion du deuil, celui des velléités militantes comme celui des êtres qui les portent. Après les événements de la guerre des six jours de 1967, la question de la Palestine s'insère dans les discours politiques jusqu'en Europe, alors que le continent s'apprêtait à connaître quelques embrasements. C'est au même moment que l'intensité révolutionnaire de Godard commence à se faire plus démonstrative, ce dont peut témoigner la réalisation de *La Chinoise* (1967), puis la création

¹ Propos de Ghassan Salhab recueillis par Philippe Azoury, « Un corps étranger dans la Plaie. Seize ans de guerre. "Beyrouth fantôme" traduit l'épuisement », dans *Libération* [en ligne], mis en ligne le 13 octobre 1999, consultable sur : <http://next.liberation.fr/culture/1999/10/13/un-corps-etranger-dans-la-plaieseize-ans-de-guerre-beyrouth-fantome-traduit-lepuiement-beyrouth-fa_287726>.

du Groupe Dziga Vertov. Ainsi, en novembre 1969, le cinéaste et son collaborateur Jean-Pierre Gorin reçoivent commande de la Ligue arabe d'un film qu'ils intitulent *Jusqu'à la victoire*. Dans le « schéma d'un film palestinien commandé par l'organisation El Fatah », rédigé avant le début du tournage, ils explicitent leurs intentions sous-jacentes : « Ce qui est arrivé aux Peaux rouges ne peut arriver aux Palestiniens. La lutte armée n'est pas une aventure militaire, c'est la lutte du peuple. Visage palestinien et cœur arabe. Guerre de libération nationale = lutte sociale. D'abord faire l'unité (El Fatah)¹ », écrivent-ils ainsi, avant de citer le poème *Identité* de Mahmoud Darwich qui rappelle la peine due à la perte de son foyer, et l'importance des morceaux qui gisent encore sur la terre : « Inscris/ Que je suis arabe/ Que tu as raflé les vignes de mes pères/ Et la terre que je cultivais/ Moi et mes enfants ensemble/ Tu nous as tout pris hormis/ Pour la survie de mes petits-fils/ Les rochers que voici/ Mais votre gouvernement va les saisir aussi/ ...à ce que l'on dit² ! »

Le tournage, retardé par des interruptions et quelques voyages préliminaires, durera de mars à août 1970. Les cinéastes ramèneront plus de quarante heures de rushes, et resteront prisonniers dans les travers du montage, *a priori* pour de multiples raisons : la quantité du matériel filmé, la précision du plan préalable au tournage qui ne put qu'être contraint, ou « l'ambiguïté entre deux positions non conciliables, ressentie sur le terrain du tournage », qui « n'a pas été résolue : est-ce un film de propagande pour le Fatah ou un essai politique, donc critique, sur les méthodes de la résistance palestinienne³ ? »

Sans doute est-ce ce pôle qui guidera les intentions des cinéastes, car ce sera bien un essai critique qui surgira de ces rushes, mais pour de tragiques raisons : le mois de Septembre 1970 est le mois du « Septembre noir » en Palestine. Le Roi Hussein de Jordanie y lance sa guerre contre les fedayins, ce qui entraînera des milliers de morts. Très simplement, les voix de Jean-Luc Godard et d'Anne-Marie Miéville, désormais co-réalisateurs, le disent au début du film : « En 1970, ce film s'appelait *Victoire*. En 1974, ce film s'appelle *Ici et ailleurs* ». L'heure n'est plus à la proclamation, il n'est désormais plus

¹ Texte cité dans la biographie d'Antoine de Baecque, *Godard*, Grasset & Fasquelle, 2010, Paris, p. 468.

² *Ibid.*

³ Antoine de Baecque, *ibid.*, p. 472.

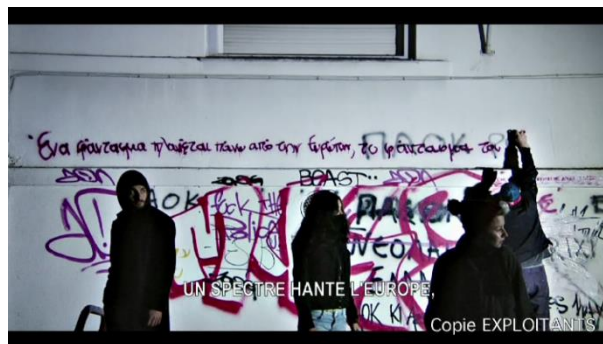
question ni de propagande pour le Fatah, ni seulement des « méthodes de la résistance ». Il s'agit d'un dialogue sur le processus de création des images elles-mêmes, qui sont à présent peuplées de fantômes. « Ceci est devenu cela », témoigne Jean-Luc Godard sur un photogramme de l'œuvre montrant le visage d'un homme assassiné où clignote l'inscription « Amman Septembre 1970 ». « Presque tous les acteurs sont morts », indiquera encore un autre texte.

Peut-être n'y a-t-il pas d'objet cinématographique plus significatif que celui-ci pour illustrer le principe « d'images-posthumes ». Si *Ici et ailleurs* est pleinement marqué par le sceau du funèbre, il n'en est pas moins un exercice fécond de dialogue avec les spectres qui permet le travail du deuil. Un moment du film réfléchit précisément au travail des survivances. « Dans les ruines de la ville de Karameh, une petite fille du Fatah récite un poème de Mahmoud Darwich, “Je résisterai¹” ». Au sein des décombres de ce lieu assiégé en 1968 car considéré comme un repère de l'opposition, l'enfant fait face à l'appareil, armée d'une vibrante rage (Fig. 55a). C'est la voix d'Anne-Marie Miéville qui réagit en invoquant la généalogie d'une telle image : « Écoute, tu devrais parler d'abord du décor, et de l'acteur dans ce décor, c'est-à-dire du théâtre. Ce théâtre-là, d'où il vient ? Il vient de 89, de la révolution française. Et du plaisir qu'avaient les conventionnels de 89 à faire des grands gestes et à déclamer en public leurs revendications. »

Il y aurait, sans doute, à trouver une généalogie de ce geste qui n'implique nullement des ressources occidentales. Reste que l'idée présente dans les mots d'Anne-Marie Miéville est celle de *l'Atlas Mnémosyne* ou du *Principe-Espérance* : ces éléments entrent en résonance à travers les époques et les situations géographiques. La séquence de cette poésie que l'on hurle en dépit des désastres apparaît, par l'intermédiaire du son, dans celle où les images d'*Ici et ailleurs* sont projetées dans *Revolution Zendj*. Ces cris de résistance continuent donc d'être exprimés, malgré les événements de

¹ Jean-Luc Godard confond-il la poésie déclamée avec celle de Samih Al-Qassim, dont le texte convoque en effet cette résistance à la première personne ? Le poème de ce dernier témoigne de l'inaltérabilité de la persistance du désir de lutte : « Tu me crucifieras peut-être un jour devant des spectacles indignes/ O ennemi du soleil/ Je jure que je ne marchanderai pas/ Et jusqu'à la dernière pulsation de mes veines/ Je résisterai. », reproduit en ligne d'après l'édition épuisée de Anwar Abu Eische, *Mémoires Palestiniennes*, Clancier-Guénau, Paris, 1982, consultable sur : <<http://poesie.pourlapalestine.be/poetes-dune-parole-essentielle/2016/08/12/je-resisterai/>>.

Septembre noir, malgré les vingt-sept années qui séparent les deux films. L'œuvre de Tariq Teguia est, elle-même, l'un des *foyers* où nous entendons la voix des fantômes.



**Fig. 55a, Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *Ici et ailleurs*, 1976.
Fig. 55b, 55c, Tariq Teguia, *Revolution Zendj*, 2013.**

Ceux qui surgissent de ses autres films et nourrissent de leurs imaginaires – politiques et esthétiques – les plans de *Revolution Zendj*, s'ajoutent à ceux des *Zendjs* dont la quête traverse l'ensemble du long-métrage. La sagesse d'un vieil antiquaire mènera Ibn Battûta jusqu'en Irak où des syndicalistes ont retrouvé des pièces datant de la révolte des esclaves. Après les funérailles de l'un d'entre eux, le journaliste est mené au cœur des marais de Mésopotamie où furent retrouvées les pièces. « Les pièces ont été

retrouvées ici », clame le guide. « Mais il n'y a rien », réagit alors celui qui s'évertue à retrouver les traces de l'insurrection millénaire. L'homme qui lui *fait face* prononce alors une dernière phrase et découvre son visage (Fig. 55b). Celle-ci cristallise toute la puissance de la persistance que nous n'aurons eu cesse de penser ici : « Oui, mais nous sommes là ».

✱

« C'est la réponse politique, c'est la lueur jamais éteinte, celle qu'on voit passer au fond de l'œil du guide lorsqu'il regarde Ibn Battûta, que nous pouvons perdre de vue, qui se déplace dans la nuit, dans la distance, dans le temps, mais qui réapparaît toujours. Nous sommes là, autrement dit : ne comptez pas sur nous pour ne plus être là, n'espérez pas notre disparition¹. » Le discours de Tariq Tegua sur la séquence en question porte tout le « principe » ici prêté au cinéma. L'appareil nous permet de saisir les « lucioles », aussi clandestines et fragiles soient-elles, qui rompent avec tout constat d'une radicale extinction des possibles. Le contemporain est hanté par les temps enregistrés et reproduits par les images en mouvement auxquelles nous pouvons *faire face*. Marqué par la multiplicité de ses trajectoires qui évoquent le potentiel de l'*Atlas, Revolution Zendj* débute et s'achève en Grèce alors que les émeutes les plus actuelles animent le pays. Sur l'un des murs, la petite communauté dont fait partie Nahla inscrit, sans pouvoir toutefois l'achever, la première phrase du *Manifeste du parti communiste* : « Un spectre hante l'Europe... » (Fig. 55c).

Il n'est pas question de vouloir restaurer l'autorité des États qui pouvaient s'en réclamer, mais plutôt de signifier qu'au sein du *monde morcelé* – et la Grèce actuelle est bien symptomatique de celui-ci – nous ne saurions oublier la tâche de *construire le commun*. Elle est au cœur des espérances d'Ernst Bloch, et c'est au sein du *Heimat* – en tant que foyer radicalement ouvert à l'ensemble des êtres qui peuplent le monde – que se niche, pour lui, l'imaginaire de la démocratie réelle, « sans dessaisissement ni aliénation ». Le cinéma peut être le refuge d'un tel « souhait » dans la mesure où il offre une place aux « spectres ». Et avec eux, le dialogue est à même de se poursuivre.

¹ Propos de Tariq Tegua recueillis par Catherine Ermakoff, *op. cit.*, p. 83.

La récurrence des espaces en chantier, d'abord saisis ici chez Buster Keaton et Dziga Vertov avant de voir cette figure ambivalente réémerger chez plusieurs cinéastes contemporains – José Luis Guérin, Amos Gitai, Tariq Teguia ou Jia Zhang-ke –, témoigne d'une constance de désir de métamorphose de la matière du monde. Notre regard s'est porté vers les constructions qui visent à établir cinématographiquement ce « foyer » : de multiples images tentent ainsi d'inscrire le souvenir des choses avant leur disparition. Grâce à elles, les spectateurs sont capables de *faire face* aux êtres et aux gestes d'un autre temps. Néanmoins, nous ne saurions nier l'importance d'une autre tâche à mener, sans toutefois laisser s'estomper la mémoire du passé que l'on aura voulu conserver : celle de mener à bien le travail du deuil.

CONCLUSION

Par-delà le deuil

Dans la situation globale de précarité qui est la nôtre nous n'avons pas d'autre choix que de chercher la vie dans ces ruines¹.

Anna Lowenhaupt Tsing
Princeton, New Jersey, 2015.

A priori, il n'est pas très réjouissant que le principe d'une résistance, par les moyens du cinéma, à la direction prise par le monde soit ici défendu comme un compagnonnage avec les spectres. Une telle proposition rend compte d'un état de fait : nous devons *faire face* à la perte, et donc connaître l'expérience du *deuil*. C'est ce que peut écrire Jacques Derrida, dans son ouvrage sur les esprits de Karl Marx : « D'abord le deuil. Nous ne parlerons que de lui. Il consiste toujours à tenter d'ontologiser des restes, à les rendre présents, en premier lieu à *identifier* les dépouilles et à localiser les morts²... ».

Les images en mouvement sont communément attachées à la poésie d'une retrouvaille avec les défunts ; les corps s'élancent après leurs disparitions grâce à une faculté qui peut se révéler magique : « Un même mouvement valorise l'image qui peut paraître animée d'une vie plus intense ou plus profonde que la réalité, et même, à la limite hallucinatoire, d'une vie surnaturelle. Une force aussi puissante que la mort rayonne alors, tantôt vertu proustienne de temps retrouvé, tantôt vertu spirite³ », suggère Edgar Morin, qui publia *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* (1956) cinq années après *L'Homme et la mort* (1951).

L'appareil cinématographique se situe dès lors à la hauteur d'une nécessité anthropologique : « Tout se passe comme si en l'homme le besoin

¹ Anna Lowenhaupt Tsing, dans *Le Champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, traduit par Philippe Pignarre, Les Empêcheurs de tourner en rond/La Découverte, Paris, 2017, p. 38.

² Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 30.

³ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit.*, p. 32.

qui lutte contre l'érosion du temps, se fixait d'une manière privilégiée sur l'image¹ ». Mais si le cinéma préserve une vie imaginaire aux êtres dédoublés, et assure de ce fait la possibilité d'un phénomène de *survivance* par les formes, qu'entraîne-t-il vis-à-vis du processus du deuil inhérent à nos temps ? C'est à travers la comparaison des images en mouvement avec deux autres objets que nous voudrions mener cette réflexion conclusive : des lettres posthumes et un champignon japonais.

En 2001, Pascale-Anne Brault et Michael Naas publient aux presses universitaires de Chicago un *recueil* de textes de Jacques Derrida, avec sa collaboration. Nul autre ouvrage ne saurait s'affubler d'un plus juste statut : *The Work of Mourning* – le travail du deuil – assemble les lettres que le philosophe a rédigées en l'honneur du décès de ses amis². Elles s'adressent à Roland Barthes, Paul de Man, Michel Foucault, Sarah Kofman, Gilles Deleuze ou Maurice Blanchot. En 2003 est éditée la version française. *Chaque fois unique, la fin du monde* offre à Derrida l'espace d'une nouvelle pensée sur l'ouvrage :

Ce livre est un livre d'adieu. Un salut, plus d'un salut. Chaque fois unique. Mais c'est l'adieu d'un salut qui se résigne à saluer, comme je crois que tout salut digne de ce nom est tenu de le faire, la possibilité toujours ouverte, voire la nécessité du non-retour possible, de la fin du monde comme fin de toute résurrection³.

Nous ne pouvons nous réjouir d'un « adieu », lorsque nous le formulons, car il n'y a pas à attendre la renaissance de celui ou celle qui a trépassé. Malgré tout, « un monde peut toujours survivre à un autre. Il y a plus d'un monde. Plus d'un monde possible⁴ ». Lorsqu'un être s'éteint, c'est tout de même l'ampleur de sa singularité qui périt : « Mais la mort, la mort elle-même, s'il y en a, ne laisse aucune place, pas la moindre chance, ni au remplacement ni à la survie du seul et unique monde, du "seul et unique" qui fait de chaque vivant (animal, humain ou divin), un vivant seul et unique⁵ ».

¹ *Ibid.*

² Jacques Derrida, *The Work of Mourning*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001.

³ Jacques Derrida, « Avant-propos » de *Chaque fois unique, la fin du monde*, Editions Galilée, Paris, 2003, p. 11.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Ainsi regroupées, ces lettres dessinent une pensée du deuil qui admet à la fois une intériorisation de celui ou celle qui a disparu, et une incapacité de la poursuite du dialogue. La relation avec l'ami ne peut plus être qu'*imaginaire*, comme Derrida le signifie dans la lettre rédigée à la mémoire de Louis Marin :

Nous parlons d'images. Ce qui n'est qu'*en nous* semble se réduire à des images, qui peuvent être des souvenirs ou des monuments, mais en tout cas à une mémoire faite de scènes *visibles* qui ne sont plus que des *images* puisque l'autre, dont elles sont l'image, n'y apparaît que, précisément, comme le disparu, celui qui, disparu, ne laisse « en nous » que des images. Lui, que nous voyons en image ou dans le souvenir, lui dont nous parlons, lui que nous citons, lui à qui nous tentons de rendre ou de laisser la parole, il n'est plus, il n'est plus ici, il n'est plus là. Et rien ne peut entamer la terrifiante lumière glacée de cette certitude. Comme si le respect de cette certitude était encore une dette, la dernière, à l'ami¹.

N'y a-t-il pas quelques correspondances à saisir entre ces propos et l'ensemble des images-posthumes dans les films ici travaillés ? Les êtres ou les lieux qui furent filmés par Ken McMullen, Filippos Koutsaftis, Pier Paolo Pasolini, Wang Bing ou José Luis Guérin, et qui désormais se sont retirés de la sphère de la réalité, ne restent plus visibles que sur les écrans reproduisant leurs mouvements, et dans la mémoire de ceux qui les auront regardés. « En eux » subsistent les choses trépassées ; envers tous ces lieux et tous ces êtres, les spectateurs sont chargés de responsabilités. Celle, d'abord, de respecter la « certitude » de leurs morts, de ne pas faire d'eux les larves décrites par Giorgio Agamben. Celle, ensuite, de veiller sur ce qu'ils nous laissent.

C'est en ce sens que Pascale-Anne Brault et Michael Naas analysent la singulière pratique épistolaire du penseur en tant que *politique du deuil*, proposant une variation stylistique et philosophique de l'oraison funèbre : « En faisant l'éloge de la singularité de l'ami, il tente d'habiter et de déplacer à la fois le concept et le genre du deuil. Il tente de réinventer, toujours en public et toujours depuis un contexte précis, et donc toujours de l'intérieur, une meilleure politique du deuil² ». Ce nœud entre la pratique de l'organisation du monde et le processus qui doit libérer les individus de l'affliction de la perte est plusieurs fois travaillé dans l'œuvre de Jacques Derrida. « Pas de politique,

¹ Jacques Derrida, « Louis Marin. À force de deuil », *ibid.*, p. 198.

² Pascale-Anne Brault et Michael Naas, « Introduction. Compter avec les morts, Jacques Derrida et la politique du deuil », *ibid.*, p. 39.

dirions-nous de façon économique, elliptique, donc dogmatique, sans organisation de l'espace et du temps de deuil, sans topologie de la sépulture, sans relation anamnésique et thématique à l'esprit comme revenant, sans hospitalité ouverte à l'hôte comme *ghost* qu'on tient aussi bien qu'il nous tient en otage¹ », peut-il ailleurs affirmer.

Il y a donc nécessité à se montrer disposé à la visite des défunts pour envisager la façon dont une société s'agence : pas de politique sans sollicitation des spectres. Somme toute, cela ne va pas sans poser de questions, car une telle présence des absents est capable de maintenir l'être toujours vivant dans une éternelle et maladroite affliction. Jacob Rogozinski s'interroge ainsi, dans ses *Cryptes de Derrida* : « Mais comment se décider pour la vie sans oublier, d'une façon ou d'une autre, celui qui est mort ? Et comment préserver sa mémoire sans se laisser dévorer par lui, dans la mélancolie sans fin d'un deuil impossible² ? ». La réponse pourrait bien se trouver dans cette tâche de l'héritage à laquelle peut prétendre le cinéma : « Il s'agirait de se tenir aussi près que possible de cette singularité disparue, de l'aider à *revenir*, à passer de l'autre rive à celle des vivants – par exemple, dans le cas d'un ami ou d'un maître, en s'efforçant de recueillir le legs de sa question³ ». C'est aussi en ce sens que l'auteur de *Spectres de Marx* évoque le caractère politique d'un apprentissage de la vie en compagnie des fantômes :

Le temps de l'« apprendre à vivre », un temps sans présent tuteur, reviendrait à ceci, l'exorde nous y entraîne : apprendre à vivre *avec* les fantômes, dans l'entretien, la compagnie ou le compagnonnage, dans le commerce sans commerce des fantômes. À vivre autrement, et mieux. Non pas mieux, plus justement. Mais *avec* eux. Pas d'*être-avec* l'autre, pas de *socius* sans cet *avec-là* qui nous rend l'*être-avec* en général plus énigmatique que jamais. Et cet être-avec les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une *politique* de la mémoire, de l'héritage et des générations⁴.

Puisque le présent n'est pas pleinement satisfaisant, nous devons réussir à concevoir une vie en relation avec celles et ceux qui nous ont précédés. Telle est la nécessaire leçon à tirer pour mener une vie juste, équitable, sans l'exigence de l'immédiateté inhérente au temps de la consommation, ce temps où l'on délaisse constamment les éléments dépassés

¹ Jacques Derrida, *Apories*, Galilée, Paris, 1996, p. 112.

² Jacob Rogozinski, *Cryptes de Derrida*, Lignes, Paris, 2014, p. 48.

³ *Ibid.*

⁴ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 14-15.

en faveur de leur version actualisée. Cette compagnie des spectres s'élève, pour Derrida, à la hauteur d'une conception du monde social.

Tout au long de ce présent manuscrit, la pensée d'Ernst Bloch a permis d'investir notre rapport aux images en mouvement de cette « politique de la mémoire ». Si le cinéma est bien cet appareil capable d'éveiller les gestes, et de faire venir à nous les fantômes, s'il est bien ce foyer duquel proviennent les imaginaires des êtres et des lieux qui ont pris part à la réalité d'un « autre » temps sans parvenir à la métamorphoser selon leurs souhaits, alors il est ce vecteur « d'héritage ». De ce fait, nous pouvons momentanément vivre en société avec ces spectres, faire l'expérience avec eux d'un tel compagnonnage. Faire face aux Zendjs, à tous les titans d'Eleusis, à Pier Paolo Pasolini, et aux habitants des faubourgs romains, comme à ceux de quelques refuges de Palestine : telle est la puissance du principe cinématographique qui accompagne le processus du deuil, défini en tant que « temps de "l'apprendre à vivre" avec les fantômes ». Prenons-garde, car il s'agit de ne pas se complaire dans un tel entretien avec les trépassés ou de s'abandonner aux abîmes d'une *mélancolie* qui nous désarmerait.

Nul doute que la traversée des désastres dont témoignent nombre de films contemporains est capable de faire porter à leurs spectateurs la lourdeur de la tristesse relative aux espérances déçues. Mais la mélancolie est-elle réductible à une « autodépréciation morbide » ayant des effets paralysants¹ ? Ne peut-elle pas également se concevoir comme « active » en dépit des effondrements ? La philosophie de Daniel Bensaïd enjoint précisément à une telle réflexion.

¹ Dans un texte célèbre, Freud a pu caractériser de façon quelque peu clinique de tels affects, et définir en ce sens la distinction entre deuil et mélancolie. « Le deuil est, d'ordinaire, la réaction à la perte d'un être aimé, ou bien d'une abstraction qui lui est substituée, comme la patrie, la liberté, un idéal, etc. Parmi ces circonstances, on trouve chez de nombreuses personnes, que nous soupçonnons pour cela de disposition morbide, une mélancolie au lieu du deuil¹ », écrit l'auteur avant d'en présenter une description acérée : « Psychiquement, la mélancolie se caractérise par une humeur profondément douloureuse, un désintérêt pour le monde extérieur, la perte de la faculté d'amour, l'inhibition de toute activité et une autodépréciation qui s'exprime par des reproches et des injures envers soi-même et qui va jusqu'à l'attente délirante du châtement. Nous comprenons mieux ce tableau quand nous considérons que le deuil présente les mêmes caractéristiques, à l'exception d'une seule l'autodépréciation morbide » dans *Deuil et mélancolie*, traduction inédite de l'allemand par Aline Weill, Payot & Rivages, Paris, 2011, p. 45-46.

Ce dernier défend en effet une « mélancolie active toujours, irréductible au bord du désespoir, qui ne désarme pas¹ ». En tant que « résistance sans illusion² », elle a atteint nombre des figures essentielles qui imprègnent les écrits de l'auteur : « Mélancolie suicidaire de Benjamin, bien sûr, quittant Moscou en pleurs, sa valise sur les genoux, en 1927 ; tentant une première fois de se supprimer en 1933 ; y parvenant en 1940, les yeux écarquillés sur le désastre, terrassé par la nausée et la fatigue du siècle, devant le passage des Pyrénées où l'on ne passe plus³ ». Ou encore celle de Tucholsky, déclarant de manière radicale qu'« il faut tout reprendre à zéro. Il faut recommencer à zéro et ne pas écouter ce Staline ridicule qui trahit les siens comme seule le Pape sait le faire », avant de poser la question du désespoir – « Est-ce que je décourage ? » –, et de proposer une réponse : « C'est déjà beaucoup de pouvoir éliminer les fausses et trompeuses espérances⁴ ». Bensaïd peut encore songer aux mélancolies de Trotsky et Péguy qui « ont en commun un “mauvais caractère” qui ne plie pas devant l'échec, qui ne se résigne pas, qui se méfie des comforts et de la “réussite”, des embourgeoisements et des bureaucratisations, qui refuse obstinément de s'incliner devant les connivences et les complicités compromettantes, de céder un peu aux raisons d'État avant de capituler beaucoup⁵ ».

Certes, les images en mouvement du monde morcelé peuvent nourrir la mélancolie de notre contemporanéité. Mais si ce monde nous paraît insatisfaisant, injuste ou barbare, comment pourrions-nous faire confiance aux discours comblés d'euphorie qui livrent leur triomphe à la vue d'autrui ? Les mélancoliques ne sont-ils pas capables de cet écart sensible qu'évoque Giorgio Agamben qui, par leur anachronisme même, livrent un regard critique sur leurs temps ? Ne pourraient-ils pas être « actifs », au sens où leur prise de distance avec la façon dont s'organise le monde serait un socle pour leur créativité, pour leur nécessaire et paradoxalement vitale tâche à mener contre leurs époques ? Il s'agirait par exemple d'écrire des mots à ses amis décédés, de filmer les choses avant qu'elles s'en aillent, ou de dédier des formes esthétiques aux êtres autant qu'aux idées disparues.

¹ Daniel Bensaïd, *Le Pari mélancolique*, op. cit., p. 252.

² *Ibid.*, p. 254.

³ *Ibid.*, p. 250.

⁴ Propos de Kurt Tucholsky cités par Daniel Bensaïd, *ibid.*, p. 251.

⁵ *Ibid.*, p. 254.

Le cinéma peut être cet appareil qui veille aux *survivances*, et un tel geste peut se réclamer d'une *mélancolie active*. Mais si cette proposition se tient, il faudrait immédiatement admettre que la « survivance », telle que nous l'avons pensée, n'est pas un au-delà de la vie, et n'appelle à aucune forme de résurrection. Elle est un appel à la *novation par-delà le deuil*¹.

Dans le contexte du morcellement du monde, il s'agit de penser l'état de certaines théories politiques, indubitablement liées à des êtres mélancoliques. Ainsi, Bernard Stiegler rappelle une fameuse question d'Aristote², et invite à « panser pour que dans le *devenir* advienne un *avenir* qui *inscrirait, peut-être*, une bifurcation *remontante* – comme on qualifie le reflourissement de certains rosiers, sur la pente inéluctablement entropique et statistique en quoi consiste et *désiste* le devenir, ce dé-sistement étant celui de l'ex-sistence, et la source du ressentiment générateur de barbarie³. » Nul doute que nous pouvons admettre quelques blessures au sein de nos temps contemporains ; à l'heure où Bernard Stiegler rédige ces mots, la tyrannie s'installe dans nombre de nations, les angoisses climatiques imprègnent toujours plus de régions du monde et les données technologiques s'insèrent dans le moindre interstice de nos quotidiens. Pour beaucoup d'êtres humains, ces évolutions adviennent sans qu'ils et elles n'aient le sentiment de pouvoir en modifier les trajectoires.

Les individus désaffectés, dépossédés d'influences sur le cours des évènements, paraissent contraints par des perspectives effroyables. Mais nous ne saurions nous résoudre à n'être que spectateurs d'un tel horizon, il nous

¹ Cette réflexion se doit d'être mise en rapport avec un échange formidable et inépuisable qui survint entre Paul Ricoeur et Cornelius Castoriadis, diffusé sur France Culture le 9 mars 1985. À l'affirmation de Ricoeur qui stipule que « Les novations vont toujours de configurations à configurations et à reconfigurations », Castoriadis propose une nuance et prend appui la figure de Thalès : « il ne s'est pas contenté de ce savoir acquis ou de la manipulation de planchettes, il a voulu *démontrer* cette propriété des triangles. Là, nous ne sommes plus dans la simple continuité, tout d'un coup *émerge* une nouvelle figure de l'histoire porteuse, comme d'autres figures contemporaines, de la même signification, ou plutôt du même magma de significations ». Le dialogue est publié dans Cornelius Castoriadis et Paul Ricoeur, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*, édition établie et présentée par Johann Michel, EHESS/Ina, Paris, 2016, p. 61-62.

² « Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui concerne la philosophie, la science de l'État, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques », se demande le penseur grec dans Aristote, *L'Homme de génie et la Mélancolie, Problème XXX*, Editions Rivages, Paris, 1988, p. 83.

³ Bernard Stiegler, *Qu'appelle-t-on panser ?, 1. L'immense régression*, Les Liens qui Libèrent, Paris, 2018, p. 31.

faut *panser* nos plaies pour *penser* à d'autres lendemains. Stiegler se rappelle ainsi le vers d'Hölderlin qui inaugure l'Hymne poétique *Patmos*, dont la première version fut imprimée en 1808 : « Mais là où est le danger croît aussi ce qui sauve (*Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch*) ». Le potentiel d'une *bifurcation* est toujours à l'ordre du jour et toutes les techniques inventées par les individus peuvent organiser un autre devenir.

Ailleurs encore, dans le dossier majeur du Groupe de Recherche Matérialiste consacré à la mélancolie de notre plus vive actualité¹, Andrea Cavazzini incite à se *souvenir du réel*², tandis que Nicolas Marion et Gábor Tverdota évoquent le besoin de *retrouvailles* par « la conjonction entre enquête ouvrière et éducation permanente » pour œuvrer à la « résistance » face à la « totalisation capitaliste³ ». Le cinéma, que nous pouvons considérer avec la terminologie d'Ernst Bloch comme un *foyer des tendances* et des *latences* du monde, paraît être un opérateur technique à même de réaliser de telles tâches.

Lorsque les images en mouvement portent assez d'attention aux choses qui permettent d'appréhender différemment le monde, qu'elles creusent un écart avec les formes spectaculaires, qu'elles s'extraient de tout conformisme esthétique, qu'elles offrent les connaissances, les surprises et les savoirs prompts à reconfigurer nos attentes, qu'elles s'attachent à bâtir une mémoire susceptible d'éveiller nos désirs de désobéissance malgré toutes les cendres accumulées par les espoirs trahis⁴, alors elles nous aident à *faire face aux temps contemporains*.

Mille batailles s'élancent lorsque mille autres se perdent ; la forme-atlas permet de réunir les fragments éparpillés, ou délaissés après les défaites, inhérents au *monde morcelé*. Aby Warburg a inventé une méthode capable de nous repérer à travers les chemins effondrés, nous l'aurons ici employé subjectivement pour collecter les images-souhais et les figures du chantier,

¹ Andrea Cavazzini et Antoine Janvier (dir.), *Cahiers du GRM*, n°13 – *Archéologie du passé, mélancolie du présent I*, mis en ligne le 16 décembre 2018, consultable sur : <<http://journals.openedition.org/grm/1312>>.

² Andrea Cavazzini, « Souvenirs du réel. Remarques sur la mélancolie et le présent », dans *ibid.*

³ Nicolas Marion et Gábor Tverdota, « Mélancolie de gauche, enquêtes ouvrières et éducation permanente », dans *ibid.*

⁴ Voir Georges Didi-Huberman, *Désirer désobéir, Ce qui nous soulève – 1*, Minuit, 2019.

les images-foyers et les figures de la maison, les images-posthumes et les spectres dont le cinéma dupliquent les mouvements. Mais l'*atlas* est bien une fondation théorique autant qu'un imaginaire esthétique qui nous a semblé opérant dans le cadre du morcèlement contemporain. Se référer au projet de *Mnémosyne* est une manière d'appeler aux capacités de ceux qui, avant nous, auront dû se résoudre à traverser les ruines de leurs temps.

Le travail d'héritage nécessaire à l'activité du contemporain n'est pas synonyme d'une reconstruction. Les usines filmées par Wang Bing ou par Jia Zhang-ke ne retrouveront pas leurs formes d'antan. L'enthousiasme des œuvres de Dziga Vertov ou de la prose d'Eisenstein, que l'on se plaît peut-être candidement à croire d'une honnêteté sans faille, ne peut ressurgir tel qu'il a été initialement éprouvé. Il n'y a pas non plus à regretter un quelconque système d'organisation du monde qui aurait fait vivre, à d'autres et dans un temps antérieur, un âge d'or : il y a à forger les espaces dans lesquels nous comptons exister dès à présent. Et la matière de telles constructions se trouve peut-être bien au cœur des décombres.

Les images en mouvement peuvent être comparées aux lettres écrites par Jacques Derrida. Nous voudrions terminer ici en les rapprochant des *matsutakes* qu'analysent la professeure d'anthropologie Anna Lowenhaupt Tsing. Sa recherche consacrée aux champignons d'origine japonaise l'amène à parcourir de multiples lieux du monde actuel. Son livre s'appuie en effet sur une expérience de terrain lors de la saison de récolte des matsutakes entre 2004 et 2011, « aux États-Unis, au Japon, au Canada, en Chine et en Finlande à partir d'entretiens avec des chercheurs, des agents forestiers et des marchands de matsutakes », et l'auteur précise que ces derniers l'appellent encore « depuis des lieux aussi éloignés que le Maroc, la Corée et le Bhoutan¹ ». Les chapitres de l'ouvrage « constituent un agencement ouvert, pas une machine logique ; ils signalent l'immensité de tout ce qu'il reste à faire. Ils s'entremêlent et s'interrompent les uns les autres – à l'image du monde morcelé que j'essaie de décrire² ».

¹ Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, op. cit., p. 22-23.

² *Ibid.*, p. 22.

Le projet s'est ouvert à la suite d'une curieuse rencontre : la découverte de ce singulier champignon en compagnie d'un cueilleur de la tribu Mien dans les ruines d'une forêt industrielle de l'Oregon. Son échelle est la petitesse et sa zone d'existence est des plus marginales. C'est pourtant en faveur de cette configuration que peut s'imaginer la fabrique d'un nouveau monde, car les activités liées aux matsutakes sont palpables, concrètes, réelles – ils sont cueillis, vendus, achetés, dégustés –, et s'extraient de tout cadre normatif. Il serait arrogant de négliger leurs puissances :

Des manières de faire-monde émergent des activités pratiques déployées pour se tenir en vie et ne cessent d'altérer la planète. Pour les apercevoir, dans l'ombre de l' « anthropo- », nous devons changer de point de vue. Alors qu'ils étaient courants à l'époque préindustrielle, de nombreux moyens d'existence, de la cueillette au vol, persistent encore aujourd'hui. Et de nouveaux, encore, font leur apparition (y compris la cueillette commerciale des champignons). Mais ces manières de vivre et de faire, parce qu'elles sont considérées comme n'appartenant pas à la marche du progrès, sont négligées. Ces moyens d'existence, pourtant, fabriquent aussi le monde et, surtout, nous montrent comment regarder autour de nous plutôt qu'en avant¹.

Pensons donc les images que nous avons regroupées en atlas à la manière de ces champignons. Elles proviennent parfois des confins d'un mode de production cinématographique : songeons aux indépendances de Chine continentale ou à celle de Tariq Tegua qui ont pourtant d'ores et déjà métamorphosées l'Histoire du cinéma. Les choses et les êtres filmés par ces films sont eux-mêmes à la lisière du monde dominant : le collectionneur de pierre d'Eleusis, les communautés de Palestine, les amants désaffectés de Tsai Ming-liang. Tous et toutes connaissent la précarité d'une vie au sein des décombres. Cette expérience de la lisière touche peut-être jusqu'aux spectateurs qui font face à ces images. Cependant, toutes ces entités poursuivent leurs existences respectives. Proposer un montage de ces autonomies qui fabriquent des mondes, et veiller à garder leurs mémoires en dépit des effondrements, tel peut être le principe du cinéma lorsqu'il œuvre au sein des temps d'un monde morcelé.

¹ *Ibid.*, p. 58.

BIBLIOGRAPHIE

I. ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

1. Ouvrages

- ADRIAN Pierre, *La Piste Pasolini*, Paris, Équateurs, 2015.
- AGEL Henri, *Métaphysique du cinéma*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1976.
- AMY DE LA BRETÈQUE François, ANSELME Isabelle, RENARD Caroline (dir.), *Wang Bing, Un cinéaste en Chine aujourd'hui*, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, 2014.
- ANDRÉ Emmanuelle, *Esthétique du Motif, cinéma, musique, peinture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. Esthétique hors cadre, 2007.
- AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992.
- AUMONT Jacques, *L'Attrait de la lumière*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté cinéma/Motifs, 2010.
- AUMONT Jacques, *Limites de la fiction : considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Montrouge, Bayard, 2014.
- AUMONT Jacques, *Moderne ? : comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.
- AUMONT Jacques, *Montage : la seule invention du cinéma*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2015.
- AUMONT Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012. *Le montreur d'ombre : essai sur le cinéma*, J. Vrin, 2012.
- BALÁZS Béla, *L'Esprit du cinéma*, traduit de l'allemand par Jacques Chavy, précédé de *Béla Balázs : théoricien marxiste du cinéma* par Jean-Michel Palmier, Paris, Payot & Rivages, coll. Petite bibliothèque Payot, 2011.

- BALÁZS Béla, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, traduit de l'allemand par Jacques Chavy, Payot & Rivages, coll. Petite bibliothèque Payot, 2011.
- BANDA Daniel et MOURE José (textes choisis et présentés par), *Le Cinéma : naissance d'un art. Premiers écrits, 1895-1920*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2008.
- BANDA Daniel et MOURE José (textes choisis et présentés par), *Le Cinéma : l'art d'une civilisation, 1920-1960*, Paris, Flammarion, coll. Champ arts, 2011.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éditions du Cerf, 1985.
- BELLOUR Raymond et ROTH Laurent, *À propos du CD-ROM "Immemory" de Chris Marker*, Bruxelles et Paris, Yves Gevaert Éditeur et Centre Georges Pompidou, 1997.
- BELLOUR Raymond, *La querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*, Paris, P.O.L, 2012.
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Maurice de Gandillac, traduction revue par Rainer Rochlitz, Paris, Allia, 2009.
- BERNARD DE COURVILLE Florence, *Œdipe Roi de Pasolini. Poétique de la mimésis*, préface d'Hervé Joubert-Laurencin, Paris, L'Harmattan, 2012.
- BING Wang, *Alors, la Chine, entretien avec Emmanuel Burdeau et Eugenio Renzi*, traduit par Wang Di, Paris, les Prairies ordinaires, 2014.
- BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016.
- BLÜMINGER Christa, *Cinéma de seconde main, Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, coll. d'esthétique, 2013.
- BOUQUET Stéphane, BURDEAU Emmanuel, DE BAECQUE Antoine (textes et entretiens réunis par), *Cinéma 68*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, coll. Petite anthologie des Cahiers du cinéma, 2008.
- BOYER Alain-Michel, *Pier-Paolo Pasolini. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.

- BRECHT Bertolt, *Écrits sur la littérature et l'art, T.1, Sur le cinéma*, traduit par Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970.
- BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, traduit par Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1990.
- BRENEZ Nicole et MARINONE Isabelle (dir.), *Cinéma libertaires : au service des forces de transgression et de révolte*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.
- BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, préfacé par J.M.G Le Clézio, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995.
- CADALANU Maris, DUFAYS Sophie et NASTA Dominique (dir.), *Connait-on la chanson ? Usages de la chanson dans les cinémas d'Europe et d'Amérique Latine depuis 1960*, Bruxelles, Peter Lang, 2019.
- CAMPAN Véronique (dir.), *La Projection*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2014.
- CARRIÈRE Jean-Claude, *Raconter une histoire. Quelques indications*, La Fémis, Paris, coll. écrits/écrans, 1992.
- CAVELL Stanley, *La Projection du Monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, traduit par Christian Fournier, Paris, Belin, 1999.
- CAVELL Stanley, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, textes rassemblés par Élise Domenach et traduits de l'anglais par Christian Fournier et Élise Domenach, Paris, Bayard, 2003.
- CHION Michel, *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma/I.N.A, 1985.
- CHION Michel, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985.
- CIMENT Michel, *Les Conquérants d'un nouveau monde : essais sur le cinéma américain*, Paris, Gallimard, 1981.
- CLÉMOT Hugo, *La Philosophie d'après le cinéma. Une lecture de la projection du monde de Stanley Cavell*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica » 2014.
- COCTEAU Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, édition établie par André Bernard et Claude Gauteur, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

- COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, suivi de *Technique et idéologie, 1971-1972*, Lagrasse, 2009.
- COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma, Numérique, Survie*, Lyon, ENS, coll. Tohu Bohu, 2019.
- COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*, Lagrasse, Verdier, 2012.
- COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004.
- COPPOLA Antoine, *Le Cinéma asiatique. Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taiwan*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- DANÉY Serge, *Ciné-Journal, Vol. 1, 1981-1982*, préfacé par Gilles Deleuze, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998.
- DANÉY Serge, *Ciné-Journal, Vol. 2, 1983-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998.
- DANÉY Serge, *Persévérances. Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L, 1994.
- DE BAECQUE Antoine et LUCANTONIO Gabrielle (textes réunis et préfacés par), *Années 60, Nouveaux cinémas, nouvelle critique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Petite anthologie des Cahiers du cinéma, 2001.
- DE BAECQUE Antoine et LUCANTONIO Gabrielle (textes réunis et préfacés par), *Théories du cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. Petite anthologie des Cahiers du cinéma, 2001.
- DE BAECQUE Antoine, *Godard, biographie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2010.
- DE CECCATTY René, *Pasolini*, Paris, Gallimard, 2005.
- DELAMBRE Raymond, *Ombres électriques : les cinémas chinois*, préface de Xiaolu GUO, postface de Wladimir Mitrofanoff, Paris/Condé-sur-Noireau, éditions du Cerf/Corlet, 2008.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- DÉOTTE Jean-Louis (dir.), *Philosophie et Cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2011.

- DIDI-HUBERMAN Georges, *Passés cités par JLG. L'œil de l'Histoire, 5*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2015.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples en larmes, Peuples en armes, L'œil de l'Histoire, 6*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2016.
- DUFLOT Jean, *Pasolini, Mort ou vif*, La Curiaz, À plus d'un titre, coll. Merles Moqueurs, 2013.
- DUGAS Lucie (dir.), *Amos Gitai, entre terre et exil*, CinémAction, n°131, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, 2009.
- DURAFOUR Jean-Michel, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- DURAFOUR Jean-Michel, *Millennium Mambo*, Chatou, les Éditions de la Transparence, 2006.
- EGAÑA Miguel et SCHEFER Olivier (dir.), *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Arts contemporains, 2015.
- EISENSTEIN Mikhaïlovitch Sergueï et NIJNY Vladimir, *Leçons de mise en scène*, Paris, La Femis, 1989.
- EISENSTEIN Mikhaïlovitch Sergueï, *Notes pour une Histoire générale du cinéma*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2014.
- EL-HORR Dima, *Mélancolie libanaise. Le cinéma après la guerre civile*, préface d'Alain Bergala, Paris, l'Harmattan, 2016.
- EPSTEIN Jean, *Bonjour Cinéma*, Paris, Éditions de la Sirène, coll. des tracts, 1921.
- EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma, t. 1 : 1921-1947*, préface d'Henri Langlois, introduction de Pierre Leprohon, Paris, Seghers, 1974.
- EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma, t. 2 : 1946-1953*, Paris, Seghers, 1975.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *L'Analyse de film avec Deleuze*, préface de Pierre Montebello, Paris, CNRS Éditions, 2017.
- ESTÈVE Michel (dir.), *Pier Paolo Pasolini, le mythe et le sacré, études cinématographiques*, n°109-111, Paris, Lettres Modernes, 1976.

- FAURE-POIRÉE Colline, *Amos Gitaï : architecte de la mémoire*, publié à l'occasion de l'exposition « Amos Gitaï, architecte de la mémoire », Cinémathèque française-Musée du cinéma du 24 février au 6 juillet 2014, Paris, Gallimard/La Cinémathèque française, 2014.
- FERRO Marc (dir.), *Révoltes, Révolutions*, Cinéma, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989.
- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993.
- FIANI Antony, HAMERY Roxane et MASSUET Jean-Baptiste (dir.), *Point de vue et point d'écoute au cinéma. Approches techniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2017.
- FIANI Antony, *Le Cinéma de Jia Zhang-ke : no future (made) in China*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2009.
- FIANI Antony, *Pour un cinéma soustractif*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques Hors Cadre, 2014.
- FRODON Jean-Michel, *Le Cinéma chinois*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.
- GAUDIN Antoine, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma/Arts Visuels, 2015.
- GAUDREAU André et Philippe MARION, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.
- GODARD Jean-Luc et ISHAGHPOUR Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000.
- GODARD Jean-Luc, *Documents*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006.
- GODARD Jean-Luc, *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, Paris, Flammarion, coll. Champs Contre-Champs, 1991.
- GODARD Jean-Luc, *Godard par Godard. Les années Cahiers (1950 à 1959)*, édition présentée par Alain Bergala, Paris, Flammarion, coll. Champs Contre-Champs, 1989.

- GODARD Jean-Luc, *Godard par Godard. Les années Karina (1960 à 1967)*, Paris, Flammarion, coll. Champs Contre-Champs, 1985.
- GOLIOT-LÉTÉ Anne et VANOYE Francis, *Précis d'analyse filmique, 3^{ème} édition*, Paris, Armand Colin, 2012.
- HABIB André, *L'Attrait des ruines*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté Cinéma/Motifs, 2011.
- HADJITHOMAS Joana et KHALIL Joreige, *Le Cinéma de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. Entretiens avec Quentin Mével*, Paris, Independencia, coll. Les Petits Entretiens, 2013.
- HALBREICH-EUVRARD Janine, *Israéliens, Palestiniens, que peut le cinéma ? Carnets de route*, préfacé par Kenizé Mourad, Paris, Michalon, 2005.
- HUYGHE Pierre Damien, *Le Cinéma avant-après*, Le Montalieu, De l'incidence éditeur, 2012.
- HWEE LIM Song, *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2014.
- ISHAGHPOUR Youssef, *D'une image à l'autre. La représentation dans le cinéma aujourd'hui*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. Bibliothèque Médiations, 1982.
- ISHAGHPOUR Youssef, *Kiarostami. Le réel, face et pile*, Belval, Circé, 2007.
- JAMESON Frederic, *Fictions géopolitiques. Cinéma, capitalisme, postmodernité*, traduit par Jennifer Verraes et Nicolas Vieillescazes, Bordeaux, Cappricci, 2011.
- JOLLY Geneviève (dir.), *Le Réel à l'épreuve des arts. L'écran, la rue, la scène*, Paris, L'Harmattan, coll. esthétiques/ars, 2008.
- JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image, 2^{ème} édition*, Paris, Armand Colin, 2009.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Le Dernier poète expressionniste : écrits sur Pasolini*, Besançon, les Solitaires intempestifs, coll. Essais, 2005.
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.

- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2012.
- JOUNEL Sébastien, *Kairo de Kiyoshi Kurosawa, le réseau des solitudes*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- JOYARD Olivier, REHM Jean-Pierre, RIVIÈRE, *Tsai Ming-liang*, Paris, Dis Voir, 1999.
- JULLIER Laurent, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012.
- KLUGE Alexander, *L'Utopie des sentiments. Essais et histoires du cinéma*, textes réunis et présentés par Dario Marchiori, traduit par Christophe Jouanlanne et Vincent Pauval, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014.
- KRACAUER Siegfried, *Théorie du Film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, préfacé par Jean-Louis Leutrat, édité et présenté par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou, traduit par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.
- KRISTENSEN Stefan, *Jean-Luc Godard Philosophe*, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 2014.
- LAPLANTINE François, *L'Énergie discrète des lucioles. Anthropologie et images*, Paris, coll. Academia, 2013.
- LAPLANTINE François, *Leçons de cinéma pour notre époque. Politique du sensible*, préfacé par Jean-Louis Leutrat, Paris/Saint-Vincent de Mercuze, Téraèdre/Revue Murmure, 2007.
- LENGYEL Davie, *Trembler pour l'autre. Pour une éthique du cinéma*, Éditions du Palio, Paris, 2015.
- LEQUERET Elisabeth, *Le Cinéma africain, un continent à la recherche de son propre regard*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. les petits Cahiers/Scérén-CNDP, 2003.
- MAURY Corinne et RAGEL Philippe (dir.), *Filmer les frontières*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors-cadre, 2016.
- MAURY Corinne et ROLLET Sylvie (dir.), *Béla Tarr. De la colère au tourment*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté Cinéma, 2016.

- MAURY Corinne, *L'Attrait de la pluie*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté cinéma/Motifs, 2013.
- MILLET Raphaël, *Cinéma de la Méditerranée, Cinémas de la mélancolie*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- MOGRABI Avi, *Mon occupation préférée. Entretien avec Eugenio Renzi*, Paris, Les Prairies Ordinaires, coll. Cinéma, 2015.
- MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma, 2005.
- MONDZAIN Marie-José, *Images (à suivre) : de la poursuite au cinéma et ailleurs*, Montrouge, Bayard, 2011.
- MONVOISIN Frédéric, *Cinémas d'Asie, d'hier à aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 2015.
- MONVOISIN Frédéric, *Cinémas d'Asie. Hongkong, Corée du Sud, Japon, Taiwan, analyse géopolitique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2013.
- MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, coll. Arguments 6, 1956.
- NATALI Maurizia, *L'Image-paysage. Iconologie et cinéma*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.
- NAZE Alain, *Temps récit et transmission chez W. Benjamin et P. P. Pasolini, t.2, Portrait de Pier Paolo Pasolini en Chiffonnier de l'Histoire*, Paris, L'Harmattan, coll. esthétiques, 2011.
- NAZE Alain, *Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P.P. Pasolini. t.1, Walter Benjamin et l'histoire des vaincus*, Paris, L'Harmattan, coll. esthétiques, 2011.
- NERI CORRADO, *Âges inquiets. Cinémas chinois, une représentation de la jeunesse*, Lyon, Tigre de papier, 2009.
- NERI CORRADO, *Rétro Taiwan. Le temps retrouvé dans le cinéma sinophone contemporain*, Paris, l'Asiathèque, 2016.
- NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, coll. 50 questions, 2009.
- PAÏNI Dominique, *L'Attrait de l'ombre*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté Cinéma/Motifs, 2008.
- PAÏNI Dominique, *L'Attrait des miroirs*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté cinéma/Motifs, 2017.

- PAÏNI Dominique, *Le Cinéma, un art moderne*, Préface d'Hubert Damisch, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.
- PASOLINI Pier Paolo, *Accattone de Pier Paolo Pasolini : scénario et dossier*, 2 vol., Préface par Carlo Levi, traduit par Marie Fabre, Hervé Joubert-Laurencin, Anna Rocchi Pullberg, Jean-Claude Zancarini, Paris, Macula, 2015.
- PASOLINI Pier Paolo, *Contre la télévision, et autres textes sur la politique et la société*, traduit par Caroline Michel et Herbé Joubert-Laurencin, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003.
- PASOLINI Pier Paolo, *Écrits corsaires*, traduit par Philippe Guihon, Paris, Flammarion, coll. Champs contre Champs, 1976.
- PASOLINI Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films (1957-1974)*, textes réunis et traduits par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.
- PASOLINI Pier Paolo, *Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Gutenberg, 2007.
- PASOLINI Pier Paolo, *Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Gutenberg, 2006.
- PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique : langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, préface de Maria-Antonietta Macciocchi, Paris, Payot, 1976.
- PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, traduit de l'italien par Patrizia Atzei et Benoît Casas, introduction de Roberto Chiesi, Caen, Nous, coll. Now, 2014.
- PASOLINI Pier Paolo, *Le Rêve d'une chose*, traduit par Angélique Lévi, Gallimard, 1965.
- PASOLINI Pier Paolo, *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique*, traduit par Anne Rocchi Pullberg, Seuil, 2000.
- PASOLINI Pier Paolo, *Poèmes de jeunesse, et quelques autres*, préface et choix de Dominique Fernandez, traduit par Nathalie Castagné et Dominique Fernandez, Paris, Gallimard, 1995.
- PASOLINI Pier Paolo, *Poésie en forme de rose*, traduit, annoté et préfacé par René de Ceccaty, Paris, Payot & Rivages, coll. Rivages poche, 2015.

- PASOLINI Pier Paolo, *Qui je suis*, traduit de l'italien et présenté par Jean-Pierre Milelli, nouvelle édition revue par Graziella Chiaricossi, Paris, Arléa, 2015.
- PASOLINI Pier Paolo, *Saint Paul*, traduit par Giovanni Joppoli, préfacé par Alain Badiou, Caen, Nous, 2013.
- PASOLINI Pier Paolo, *Théâtre*, traduit par Titina Maselli, Michèle Fabien et Alberte Spinette, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 1995.
- PASOLINI Pier Paolo, *Une vie violente*, traduit par Michel Breitman, Paris, Buchet/Chastel, 1961.
- PRÉDAL René, *Le Cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, coll. 50 questions, 2008.
- PRUDENTINO Luisa, *Le Regard des ombres*, Paris, Bleu de Chine, 2003.
- RANCIÈRE Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*, Bordeaux, Capricci, coll. Actualité critique, 2011.
- RANCIÈRE Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, coll. Librairie du XXIème siècle, 2001.
- RANCIÈRE Jacques, *Les Écartés du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011.
- REYNAUD Bérénice, *Nouvelles Chines, Nouveaux cinémas*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1999.
- ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps, Théorème*, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- ROLLET Sylvie, *Une éthique du Regard. Le cinéma face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann, coll. Fictions pensantes, 2011.
- SCEMAMA Céline, *La Partition des « Histoire(s) du cinéma » de Jean-Luc Godard*, Centre de recherche sur l'image, Université Paris 1, [en ligne]. URL : < <http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celinegodard.html>>.
- SCHEFER Jean Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, coll. Essais, 1997.
- SICILIANO Enzo, *Pasolini : Une vie*, traduit par Jacques Joly et Emmanuelle Genevois, Paris, Éditions de la différence, 1984.
- TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé. De L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris, Philippe Rey, coll. Fugues, préfacé par Larissa

- Tarkovski, traduit par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, 2014.
- THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Belval, Circé, 2019.
 - THOMAS Benjamin, *L'Attrait du vent*, Crisnée, Yellow Now, Côté Cinéma/Motifs, 2016.
 - VANCHERI Luc, *Cinémas contemporains. Du film à l'installation*, Lyon, Aléas, 2009.
 - VANCHERI Luc, *La Grande illusion. Le musée imaginaire de Jean Renoir : essai d'iconologie politique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.
 - VANCHERI Luc, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.
 - VANCHERI Luc, *Psycho. La leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Paris, J.Vrin, coll. Philosophie et cinéma, 2013.
 - WATKINS Peter, *Media Crisis*, traduit par Patrick Watkins, Paris, Homnisphères, 2007.
 - WENDERS Wim, *La Logique des images. Essais et entretiens*, Édition établie par Michal Töteberg, texte français de Bernard Eisenschitz, Paris, L'Arche, 1990.
 - WENDERS Wim, *La Vérité des images. Essais, discours et entretiens*, Texte français de Dominique Petit, Paris, L'Arche, 1992.
 - WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, traduction d'Eugène Tardieu, Paris, Cher Mornay, 1920.
 - ZHANG-KE Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois : 1996-2011*, traduit par François Dubois et Ping Zhou, Bordeaux/Avignon, Capricci/L'Age d'or, coll. Cinéma, 2012.
 - ZIGAINA Giuseppe, *Pasolini et la mort*, introduction de Stefano Agosti, traduit par Marie-George Gervasoni, Paris, Ramsay, 1990.
 - ŽIŽEK Slavoj, *Lacrimae Rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

2. Articles

- ANDRÉ Emmanuelle, « L'Histoire hors d'elle-même : *Fin d'Artavazd Pelechian* », dans BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, NINEY François, ROLLET Sylvie, *Théâtres de la mémoire, mouvement des images, Théorème*, n°14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 105-111.
- ANGELOPOULOS Théo, « En guise de prologue », dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps, Théorème*, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 163-164.
- ASTIC Guy et TARTING Christian, « Montage des ruines. Conversation avec Georges Didi-Huberman », dans *Simulacres*, n°5 – *Ruines 1*, septembre-décembre 2001, p. 8-16.
- ASTIC Guy, « Empreinte orientale. D'un photogramme de *The Killer* de John Woo », dans *Simulacres*, n°5 – *Ruines 1*, septembre-décembre 2001, p. 92-93.
- AUBRON Hervé, « En pure perte », dans *Vertigo*, n°12 – *Fins de mondes/Mafrouza*, été 2012, p. 4-14.
- AZOURY Philippe, « Un Corps étranger dans la Plaie. Seize ans de guerre. "Beyrouth fantôme" traduit l'épuisement », dans *Libération* [en ligne], mis en ligne le 13 octobre 1999. URL : <http://next.liberation.fr/culture/1999/10/13/un-corps-etranger-dans-la-plaieseize-ans-de-guerre-beyrouth-fantome-traduit-lepuisement-beyrouth-fa_287726>.
- BARBE Diane, « Le Mur de Berlin. De la fiction à l'image d'archives », dans MAURY Corinne et RAGEL Philippe (dir.), *Filmer les frontières*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors-cadre, 2016, p. 45-54.
- BARLET Olivier, « La Leçon de cinéma de Tariq Teguaia », *Festival des films d'Afrique du pays d'Apt*, [en ligne], 2009. URL : <http://www.africapt-festival.fr/pages2009/art_afictre3.htm>.
- BAUDOIN Philippe et BERTON Mireille, « Les Spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes », *1895* [en ligne], n° 76, 2015, mis en ligne le 01 juin 2018. URL : <<http://1895.revues.org/5011>>.

- BAZIN André, « III. Montage interdit » dans *Cahiers du cinéma*, n°65, décembre 1956, p. 32-36.
- BÉGHIN Cyril, « L'Intelligence d'une machine », dans *Vertigo*, n°46 – *Chris Marker*, automne 2013, p. 117-121.
- BÉGHIN Cyril, « Sous tous rapports, notes sur le postpolitique dans les films d'Abdellatif Kechiche » dans *Vertigo*, n° 47 – *Le politique : annulation persistance*, automne 2014, p. 30-35.
- BÉGIN Richard, « D'un Sublime post-apocalyptique », dans *Appareil* [En ligne], n°6 – *Philosophie et cinéma*, mis en ligne le 9 février 2008. URL : <<http://journals.openedition.org/appareil/109>>.
- BERGALA Alain, « Godard frontalier. La syncope et le siphon », dans MAURY Corinne et RAGEL Philippe (dir.), *Filmer les frontières*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors-cadre, 2016, p. 145 à 156.
- BERGALA Alain, « Pasolini, pour une cinéma deux fois impur », dans *Cahiers du cinéma*, Hors-Série 9 – Pasolini cinéaste, mars 1981, p. 6-10.
- BERGALA, « Yamagata ou l'irréremédiable », dans *Cahiers du cinéma*, n°586, Janvier 2004, p. 38-39.
- BITTINGER Nathalie, « Introduction » dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 7-15.
- BITTINGER Nathalie, « L'Ode mélancolique de Tsai Ming-liang », dans *La Septième Obsession*, n°12, avril 2014, p. 26-30.
- BITTINGER Nathalie, « Le Cinéma, un art du temps. Entretien avec Tsai Ming-liang », dans *La Septième Obsession*, n°12, avril 2014, p. 32-35.
- BLANCHOT Louis, « L'Appel du gouffre. *Mercuriales*, Virgil Vernier (2014) », dans *Vertigo*, n° 47 – *Le politique : annulation persistance*, automne 2014, p. 36-40.
- BLÜMINGER Christa, « Casques et masques : scénographies du trauma de guerre », dans BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, NINEY François, ROLLET Sylvie, *Théâtres de la mémoire, mouvement des images, Théorème*, n°14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 153-161.

- BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, NINEY François, ROLLET Sylvie, « Avant-Propos », dans BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, NINEY François, ROLLET Sylvie, *Théâtres de la mémoire, mouvement des images, Théorème*, n°14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 6-9.
- BONITZER Pascal et TOUBIANA Serge, « Entretien avec Michel Foucault », *Cahiers du cinéma* n°251-252, Juillet-août 1974, p. 5-18.
- BOU Stéphane et THORET Jean-Baptiste, « 11 septembre 2001 : la pensée face à l'évènement. Conversation avec Jean Baudrillard », dans *Simulacres*, n°6 – *Ruines 2*, mars 2002, p. 8-17.
- BOU Stéphane, « Paysages de l'Amérique avec ruines. Autour de *Route One/USA* », dans *Simulacres*, n°5 – *Ruines 1*, septembre-décembre 2001, p. 32-39.
- BOURDAIS Sophie, « Retour sur "Heimat", la monumentale trilogie d'Edgar Reitz », *Télérama* [en ligne], mis en ligne le 26 août 2015. URL : <<http://www.telerama.fr/cinema/retour-sur-heimat-la-monumentale-trilogie-d-edgar-reitz,103948.php>>.
- BOZZETTO Roger, « Ruines à contretemps. De Hubert Robert à la science-fiction », dans *Simulacres*, n°5 – *Ruines 1*, septembre-décembre 2001, p.48-49.
- BRESCHAND Jean, « Il n'y a aucune raison d'écrire le mot *fin*. *Journal Intime*, Nanni Moretti (1993) », dans *Vertigo*, n°41 – *Ne pas mourir/Béla Tarr*, automne 2011, p. 6-9.
- BRETON Émile, « Quelques jalons dans une œuvre vouée au noir. Du *Nid familial* au *Cheval de Turin*, la longue marche vers le désespoir absolu », dans *Vertigo*, n°41 – *Ne pas mourir/Béla Tarr*, automne 2011, p. 96-101.
- BRINIG Anthony, « À quelle fin ? », dans *Vertigo*, n°12 – *Fins de mondes/Mafrouza*, été 2012, p. 30-42.
- BUI Camille, « Rejouer l'imprévu ? Le *remake* documentaire en question », *Mise au point* [en ligne], n°10, mis en ligne le 15 janvier 2018. URL : <<http://journals.openedition.org/map/2432>>.

- BURDEAU Emmanuel, « Éloge de “Tiexi Qu”. Rencontre avec Wang Bing », dans *Cahiers du cinéma*, n°586, Janvier 2004, p. 34-36.
- CAPEL Mathieu, « Espace Clos/Forclos/Ouverts, ou le cinéma japonais de la haute croissance », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d’Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 195-209.
- CASTRO Teresa, « Pittoresque et panoramiques : de l’archivage à l’arpentage », dans BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, NINEY François, ROLLET Sylvie, *Théâtres de la mémoire, mouvement des images, Théorème*, n°14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 21-27.
- CHAKALI Saad, « Déplacer (des montagnes) ». La position consistant à ne pas rester à sa place », *dérives.tv* [en ligne], 22 mars 2017, consultable sur : <<http://derives.tv/deplacer-des-montagnes/>>.
- CHARLIN Sophie, « Récits du dernier regard. 4 :44 *Last Day on Earth*, Abel Ferrara (2011) », dans *Vertigo*, n°12 – *Fins de mondes/Mafrouza*, été 2012, p 49-52.
- CHESSEL Luc, « L’Invention de Marker », dans *Vertigo*, n°46 – *Chris Marker*, automne 2013, p. 122-126.
- CHESSEL Luc, « Lettre à V. (lumière doute) » dans *Vertigo*, n° 47 – *Le politique : annulation persistance*, automne 2014, p. 24-27.
- COLPI Henri, « I. Dégradation d’un art : le montage », dans *Cahiers du cinéma*, n°65, décembre 1956, p. 26-29.
- COMOLLI Jean-Louis, « Points d’ancrage », dans FIANT Antony, HAMERY Roxane et MASSUET Jean-Baptiste (dir.), *Point de vue et point d’écoute au cinéma. Approches techniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2017, p. 15-22.
- COPPOLA Antoine, « Le Cinéma Nord-Coréen et son chef-d’œuvre : *The Flower Girl* », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d’Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 151-167.

- CURNIER Jean-Paul, « Le Monde de Bambi (douceur d'un naufrage) », dans *Vertigo*, n° 47 – *Le politique : annulation persistance*, automne 2014, p. 8-11.
- DACHEUX Michaël et DUSZYNSKI Fabienne, « Ne pas mourir », dans *Vertigo*, n°41 – *Ne pas mourir/Béla Tarr*, automne 2011, p. 4.
- DALLAIRE Frédéric, « Le Point d'écoute, du microphone à l'auditeur : déambulation dans l'espace sonore de Lesli Shatz et Gus Van Sant », dans FIANT Antony, HAMERY Roxane et MASSUET Jean-Baptiste (dir.), *Point de vue et point d'écoute au cinéma. Approches techniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2017, p. 161-173
- DALLEU Estelle, « Raya Martin, une Trilogie Philippine de l'Autre » dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 181-191.
- DAMISCH Hubert, « En public », dans *Cahiers du cinéma*, n°586, Janvier 2004, p. 24-27.
- DANIELLOU, « La Modernité cinématographique japonaise à l'aune de l'esthétique théâtrale classique », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 91-101.
- DE LASTENS Emeric et WRIGHT Lucie, « *Ecce homines*, la pesanteur et la grâce selon Béla Tarr », dans *Vertigo*, n°41 – *Ne pas mourir/Béla Tarr*, automne 2011, p. 88-95.
- DE LASTENS Émeric, « Images du temps de la fin », dans *Vertigo*, n°12 – *Fins de mondes/Mafrouza*, été 2012, p. 83-87.
- DÉAK Marina, « Logique de recouvrement. Le diable se cache dans les détails », dans *Vertigo*, n° 47 – *Le politique : annulation persistance*, automne 2014, p. 41-48.
- DEMARCY France, « *Le Voyage des comédiens*. Du champ aux hors-champs : scènes et coulisses de l'Histoire grecque », dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps, Théorème*, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 15-23.
- DÉOTTE Jean-Louis, « L'Acinéma de J.-F. Lyotard », dans *Appareil* [En ligne], n°6 – *Philosophie et cinéma*, mis en ligne le 15

<<http://journals.openedition.org/appareil/973>>.

- DIAZ RONDA Loïc, « Politiques cinématographiques du chantier » dans COLARD Jean-Max et SINGER Juliette (dir.), « Poétique du chantier », *Ligeia*, n°101-102-103-104, Juillet-décembre 2010, p. 138-145.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Sortir de terre », *dérives.tv* [en ligne], 18 octobre 2013. URL : < <http://derives.tv/sortir-de-terre/>>.
- DURAFOUR Jean-Michel et QUIVIGER Pierre-Yves, « La Grèce et ses inventions. *L'Héritage de la chouette (1989)* », dans *Vertigo*, n°46 – *Chris Marker*, automne 2013, p. 57-64.
- DURAFOUR Jean-Michel, « Enfoncements. *Take Shelter*, Jeff Nichols (2011) » dans *Vertigo*, n°12 – *Fins de mondes/Mafrouza*, été 2012, p. 53-58.
- DURAFOUR Jean-Michel, « L'Empan des images. Mises et démises en perspective chez Kiju Yoshida » dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 123-135.
- DUSZYNSKI Fabienne et ERMAKOFF Catherine, « Le mélancolique et le solaire. Entretien avec Tariq Tegua », dans *Vertigo*, n°12 – *Fins de mondes/Mafrouza*, été 2012, p. 60-67.
- DUSZYNSKI Fabienne, « L'Heure du thé, *Un jour sans fin*, Harold Ramis (1992), et *Je t'aime je t'aime*, Alain Resnais (1967) », dans *Vertigo*, n°41 – *Ne pas mourir/Béla Tarr*, automne 2011, p. 69-74.
- EADES Caroline, « Un Chemin tout tracé : espace politique et itinéraires symboliques dans *Le Regard d'Ulysse* et *L'Éternité et un jour* », dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps, Théorème*, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 53-63.
- EISENSTEIN S. M., « Naissance d'un maître : Dovjenko », dans *Cahiers du cinéma*, n°67, janvier 1957, p. 19-22.
- ELIGERT Stéphanie, « Zone. D'après *Orphée* de Jean Cocteau », dans *Simulacres*, n°5 – *Ruines 1*, septembre-décembre 2001, p. 68-69.

- EPSTEIN Jean, « Le Monde fluide de l'écran », dans *Les Temps modernes*, n°56, juin 1950.
- ERMAKOFF Catherine, « La Forteresse vide. *Habemus Papam*, Nanni Moretti (2010) », dans *Vertigo*, n°43 – *Fins de mondes/Mafrouza*, été 2012, p. 24-29.
- ERMAKOFF Catherine, « Éditorial », dans *Vertigo*, n°43 – *Fins de mondes/Mafrouza*, été 2012, p. 3.
- ERMAKOFF Catherine, « Entretien avec Tariq Tegua. Ne comptez pas sur nous pour ne plus être là » dans *Vertigo*, n° 47 – *Le politique : annulation persistance*, automne 2014, p. 68-83.
- ERMAKOFF Catherine, « Note préliminaire » dans *Vertigo*, n° 47 – *Le politique : annulation persistance*, automne 2014, p. 3-5.
- ERMAKOFF Catherine, « Éditorial », dans *Vertigo*, n°46 – *Chris Marker*, automne 2013, p. 3.
- FIANI Antony, « “Destroy Power, Not People” : à propos de *A Touch of Sin* » dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 235-243.
- FIANI Antony, « Conséquences esthétiques de l'assimilation du point de vue et du point d'écoute dans le cinéma documentaire de Wang Bing », dans FIANI Antony, HAMERY Roxane et MASSUET Jean-Baptiste (dir.), *Point de vue et point d'écoute au cinéma. Approches techniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2017, p. 247-258.
- FIANI Antony, « Les Frontières abstraites dans le cinéma de Tariq Tegua », dans MAURY Corinne et RAGEL Philippe (dir.), *Filmer les frontières*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors-cadre, 2016, p. 157-170.
- FIESCHI Jean-André, « Pasolini l'enragé », dans *Cahiers du cinéma*, Hors-Série 9 – Pasolini cinéaste, mars 1981, p. 43-54.
- FIESCHI Jean-André, « Pier Paolo Pasolini : Edipo Rè », dans *Cahiers du cinéma*, n°195, novembre 1967, p. 12-16.
- FRODON Jean-Michel, « Effervescence à Canton », dans *Cahiers du cinéma*, n°586, Janvier 2004, p. 39.
- FRODON Jean-Michel, « L'Espoir de Pékin », dans *Cahiers du cinéma*, n°586, Janvier 2004, p. 10-13.

- FRODON Jean-Michel, « Les Cinémas d'Asie vus par l'Occident : fécondité des interférences » dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 19-28.
- GALMARD Éric, « *Le Dernier Communiste*, un road movie mémoriel contre l'Histoire officielle », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 169-179.
- GEORGAKAS Dan, « Forme et contenu anti-autoritaristes dans *Alexandre le Grand* », dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps, Théorème*, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 41-51.
- GHERMANI Wafa, « Le Cinéma taiwanais : repenser la marginalité comme centralité », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 29-41.
- GHYS Clément, « Jia Zhang-ke, la Chine entre deux zones », dans *Libération* [en ligne], mis en ligne le 22 décembre 2015. URL : <https://next.liberation.fr/cinema/2015/12/22/jia-zhangke-la-chine-entre-deux-zones_1422486>.
- GIANNOURI Evgenia, « Voir avec perte » dans *Vertigo*, n°41 – *Ne pas mourir/Béla Tarr*, automne 2011, p. 108-110.
- GIRARD Mathilde, « Par la bande », dans *Vertigo*, n° 47 – *Le politique : annulation persistance*, automne 2014, p. 13-19.
- GLACHANT Isabelle, « Une Ombre française sur le cinéma chinois », dans *Cahiers du cinéma*, n°586, Janvier 2004, p. 15.
- GODARD Jean-Luc, « II. Montage, mon beau souci », dans *Cahiers du cinéma*, n°65, décembre 1956, p. 30-31.
- HABIB André, « Images du futur antérieur », dans *Vertigo*, n°46 – *Chris Marker*, automne 2013, p. 34-39.
- HABIB André, « Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n°3, 2003, p. 9-31.

- HABIB André, « Survivances du *Voyages en Italie* », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°5, 2005, p. 61-80.
- HAGELSTEIN Maud, « Aby Warburg, science du détails et éléments secondaires », dans BELLOÏ Livio et HAGELSTEIN Maud (dir.), *La Mécanique du détail*, ENS éditions, Lyon, p. 191-202.
- HOLDEN Stephen, « Mired in an Abyss of Despair in Taipei », dans *The New York Times* [en ligne], mis en ligne le 11 septembre 2014. URL : <<https://www.nytimes.com/2014/09/12/movies/stray-dogs-by-tsai-ming-liang-a-tale-of-alienation.html>>.
- JOUVENAUZ Zeynep, « *In extremis*, sauvé(s) », dans *Vertigo*, n°41 – *Ne pas mourir/Béla Tarr*, automne 2011, p. 44-45.
- KOURKOUTA Maria, « *Le Pas suspendu de la cigogne*. Émergence du rythme, émergence du sujet » dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps, Théorème*, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 151-157.
- KUGLER Laetitia, « *Facing Forward* : retourner le regard colonial ? », dans BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, NINEY François, ROLLET Sylvie, *Théâtres de la mémoire, mouvement des images*, Théorème, n°14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 29-34.
- LAGNY Michèle, « Histoire de l'un, mémoire de l'autre », dans dans BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, NINEY François, ROLLET Sylvie, *Théâtres de la mémoire, mouvement des images*, Théorème, n°14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 115-122.
- LAMBERT Arnaud, « Sortir du cinéma », dans *Vertigo*, n°46 – *Chris Marker*, automne 2013, p. 103-110.
- LE BIHAN Loig, « L'Épreuve du temps, de *Damnation* à *L'Homme de Londres* : un cinéma hypnotique », dans *Vertigo*, n°41 – *Ne pas mourir/Béla Tarr*, automne 2011, p. 122-126.
- LE GOFF Quentin, « Au royaume du Même. *Maps to the Stars*, David Cronenberg (2013) », dans *Vertigo*, n° 47 – *Le politique : annulation persistance*, automne 2014, p. 20 -23.

- LÉLU Élodie, « Territoire et lignes de fuites », dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps, Théorème*, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 141-147.
- LEMARIÉ Yannick, « L'Apiculteur. Le temps des abeilles, le temps de l'homme », dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps, Théorème*, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 99-109.
- LEPASTIER Joachim, « Pendant que le monde s'écroule, à quoi jouons-nous ? À propos et autour d'Attenberg, Athina Rachel Tsangari (2010) », dans *Vertigo*, n°12 – *Fins de mondes/Mafrouza*, été 2012, p. 68-75.
- LÉPINGLE Gaël, « Je ne veux pas mourir ! », dans *Vertigo*, n°41 – *Ne pas mourir/Béla Tarr*, automne 2011, p. 37-38.
- LÉPINGLE Gaël, « Quelle horreur ! la quête d'Orphée : Cocteau et après », dans *Vertigo*, n°41 – *Ne pas mourir/Béla Tarr*, automne 2011, p. 12-18.
- LÉTOUBLON Françoise, « Voyage dans le brouillard. Imaginaire collectif et souvenirs intimes », dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps, Théorème*, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 79-87.
- LÉVY Jacques, « De l'Espace au cinéma », *Annales de géographie*, n° 694, 2013/6, p. 690.
- LEVY Ophir, « Kippour d'Amos Gitaï ou la topographie de la mémoire », dans BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, NINEY François, ROLLET Sylvie, *Théâtres de la mémoire, mouvement des images*, Théorème, n°14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 123-129.
- LINDEPERG Sylvie, « Theresienstadt : le chant des fantômes ou l'art de la contrebande », dans BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, NINEY François, ROLLET Sylvie, *Théâtres de la mémoire, mouvement des images*, Théorème, n°14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 35-42.
- LORET Éric, « Il y a de l'espoir car j'y montre une Chine qui change. Entretien avec Jia Zhang-ke », *Libération* [en ligne], mis en ligne le 18 mars 2009. URL :

- <http://next.liberation.fr/cinema/2009/03/18/il-y-de-l-espoir-dans-ce-film-car-j-y-montre-une-chine-qui-change_546825>.
- LUCANTONIO Gabrielle, « Ruines et modernité », dans *Simulacres*, n°5 – *Ruines 1*, septembre-décembre 2001, p. 76-79.
 - MARCHIORI Dario, « Des conflagrations invisibles. À propos du cinéma de Lav Diaz, de Ciprì et Maresco et d’Amir Naderi », dans *Vertigo*, n°12 – *Fins de mondes/Mafrouza*, été 2012, p. 76-82.
 - MARGUET Damien, « Pier Paolo Pasolini à l’épreuve de l’étranger », dans BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, NINEY François, ROLLET Sylvie, *Théâtres de la mémoire, mouvement des images*, Théorème, n°14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 139-144.
 - MARGUET Damien, « Traductions et métamorphoses. À propos de *Sátántangó*, Béla Tarr (1994) », dans *Vertigo*, n°41 – *Ne pas mourir/Béla Tarr*, automne 2011, p. 111-117.
 - MAURUS Patrick, « Les Cinémas coréens et leurs divisions. Hypothèses sociocritiques », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d’Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 139-149.
 - MAURY Corinne, « Puissances d’enchaînements : de l’usage de la *dolly* et du *steadicam* chez Béla Tarr », dans FIANT Antony, HAMERY Roxane et MASSUET Jean-Baptiste (dir.), *Point de vue et point d’écoute au cinéma. Approches techniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2017, p. 221-231.
 - MAVROIDIS Costas et VAROUCHEA Magdalini, « Ave Arcadia : Le sacré voyage de Philippos Koutsaftis », dans *Grèce Hebdo* [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2015. URL : <<http://www.grecehebdo.gr/index.php/interviews/1833-%CE%B1ve-arcadia-le-sacr%C3%A9-voyage-de-philippos-koutsaftis>>.
 - METZ Christian, « À Propos de l’impression de réalité au cinéma », dans *Cahiers du cinéma*, n°166-167, mai-juin 1965, p. 74-83.

- MICHELON Laurent, « Jeunesse et vie urbaine dans le cinéma taïwanais des années 90. Sous l'emprise des forces corruptrices de la ville », dans *Perspectives chinoises*, n°47, 1998, p. 63-70.
- MILLET Raphaël, « Mélancolibanaises. L'art de construire en ruines », dans *Simulacres*, n°5 – *Ruines 1*, septembre-décembre 2001, p. 60-67.
- MONVOISIN Frédéric, « Pour une approche géopolitique du cinéma », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 53-63.
- MOUËLLIC Gilles, « *Entre les murs* (2008) de Laurent Cantet : un dispositif numérique d'enregistrement », dans FIANT Antony, HAMERY Roxane et MASSUET Jean-Baptiste (dir.), *Point de vue et point d'écoute au cinéma. Approches techniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2017, p. 175-184.
- NERI Corrado, « Les Super-Héros sinophones entre plagiat, hommage et nostalgie d'ailleurs », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 245-256.
- NEYRAT Cyril, « Les Sang des poissons, la beauté du monstre », *Independencia* [en ligne], mis en ligne le 1^{er} mars 2013, URL : <<http://www.independenciarevue.net/s/spip.php?article744>>.
- NEYRAT Cyril, « Pays natal, matière plastique », dans *Les Cahiers du cinéma*, n°623, mai 2007, p. 40-42.
- NICOLAZIC Vanessa, « Techniques et poétiques de la relation dans *Route One/USA* de Robert Kramer », dans FIANT Antony, HAMERY Roxane et MASSUET Jean-Baptiste (dir.), *Point de vue et point d'écoute au cinéma. Approches techniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2017, p. 233-246.
- NOUCHI Frank, « Edgar Reitz : le monstrueux provient de l'accumulation de petites choses », dans *Le Monde* [en ligne], mis en ligne le 22 octobre 2013. URL : <<https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/22/edgar->

reitz-le-monstrueux-provient-de-l-accumulation-de-petites-
choses_3500601_3246.html>.

- PASOLINI Pier Paolo, « Le Cinéma de poésie », dans *Cahiers du cinéma*, n°171, octobre 1965, p. 54-64.
- PASOLINI Pier Paolo, « Pier Paolo Pasolini : Uccellaci e ucellini », dans *Cahiers du cinéma*, n°179, juin 1966, p. 39.
- PASOLINI Pier Paolo, « Toto », traduit par François Géré, dans *Cahiers du cinéma*, n°298, mars 1979, p. 4-6.
- PASOLINI, « Discours sur la plan séquence ou le cinéma comme sémiologie de la réalité », dans *Cahiers du cinéma*, n°192, juillet-août 1967.
- PERRON Tanguy et ROUDÉ Catherine, « Un Film (et combien de version ?) pour “rattraper l’histoire” », dans *Vertigo*, n°46 – *Chris Marker*, automne 2013, p. 93-99.
- PRUDENTINO, « Création syncrétique du cinéma chinois depuis les années 1930 », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d’Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 79-90.
- REHM Jean-Pierre, « Un Rite de passage », dans *Cahiers du cinéma*, n°586, Janvier 2004, p. 26-27.
- REICHERT Jeff, SYNGLE Erik, « An interview with Tsai Ming-liang », dans *Reverse Shot* [en ligne], mis en ligne le 13 décembre 2004. URL : <<http://www.reverseshot.org/interviews/entry/331/tsai-ming-liang>>.
- ROGER Philippe, « Conjuguer les temps », dans *Simulacres*, n°5 – *Ruines 1*, septembre-décembre 2001, p. 80-85.
- ROLLET Sylvie, « Au fil du temps », dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps, Théorème*, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 7-11.
- ROLLET Sylvie, « De l’image manquante à “l’image-dialectique” » dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps, Théorème*, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 67-77.
- ROLLET Sylvie, « Filmer la figure humaine “au milieu” des choses : le cinéma selon Béla Tarr », dans *Appareil* [en ligne], n°12 – *Walter Benjamin. Politiques de l’image*, mis en ligne le 13

décembre

2013.

URL :

<<http://journals.openedition.org/appareil/1941>>.

- ROLLET Sylvie, « Les Portes d’Hadès et l’expérience de l’aporie », dans MAURY Corinne et RAGEL Philippe (dir.), *Filmer les frontières*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors-cadre, 2016, p. 183-192.
- ROLLET Sylvie, « Nurith Aviv : une langue pour territoire, une autre pour mémoire », dans BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, NINEY François, ROLLET Sylvie, *Théâtres de la mémoire, mouvement des images*, Théorème, n°14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 131-138.
- ROLLET Sylvie, « Une Phénoménologie du chaos », dans *Vertigo*, n°41 – *Ne pas mourir/Béla Tarr*, automne 2011, p. 102-106.
- SAMOCKI Jean-Marie, « Tant de nuits », dans *Vertigo*, n°41 – *Ne pas mourir/Béla Tarr*, automne 2011, p. 118-120.
- SOTINEL Thomas, « Je veux que mes films soient montrés dans les musées », dans *Le Monde* [en ligne], mis en ligne le 11 mars 2014.
URL : <http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/11tsai-ming-liang-je-veux-que-mes-films-soient-montres-dans-desmusees_4380776_3246.html>.
- STAHI Irini, « Aspects du voyage dans l’œuvre de Théo Angelopoulos : le poète-nomade dans le brouillard du Temps », dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps*, Théorème, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 89-97.
- STASSINOPOULOU Maria A., « Légendes de la chute. La guerre civile grecque sur pellicule », dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps*, Théorème, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 25-39.
- STIEGLER Bernard, « La Guerre du temps (I) », dans *Cahiers du cinéma*, n°586, Janvier 2004, p. 78-80.
- TASSY Emma, « La Fièvre documentaire », dans *Cahiers du cinéma*, n°586, Janvier 2004, p. 36-37.
- THOMAS Benjamin, « Des manières de penser avec le cinéma japonais », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d’Asie :*

- nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 65-75.
- TOËN Mélinda, « Temps et multiversum dans les films “Carnets de notes” de Pier Paolo Pasolini », dans *Proteus* [en ligne], n°12, juillet 2017. URL : <<http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus12-8.pdf>>.
 - VAKOLKA Jarmo, « Style visuel et paysages : une nouvelle relation à l’existence », dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps, Théorème*, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 131-139.
 - VANCHERI Luc, « Des simulacres de Lucrèce aux images de Fuller », dans *Simulacres*, n°5 – *Ruines 1*, septembre-décembre 2001, p. 26-29.
 - VASSILIO Athanassios, « Peinture et Mélancolie » dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos, au fil du temps, Théorème*, n°9, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 121-129.
 - VEG Sebastian, « Au fond de la mine, le réel », dans *Cahiers du cinéma*, n°586, Janvier 2004, p. 40-41.
 - VERA Adolfo, « Le Cinéma ou l’art de laisser revenir les fantômes : une approche à partir de J. Derrida », dans *Appareil* [En ligne], n°14 – *Esthétiques latino-américaines : penser à rebours*, mis en ligne le 12 décembre 2014. URL : <<http://journals.openedition.org/appareil/2115>>.
 - VERLET Agnès, « Danse avec les morts », dans *Simulacres*, n°6 – *Ruines 2*, mars 2002, p. 42-47.
 - VERTOV Dziga, « Kinoks-Révolution II », traduit par Ludmilla Florovskaia, Georges Sadoul et Rutha Sadoul dans *Cahiers du cinéma*, n°146, août 1963, p. 18-20.
 - VERTOV Dziga, « Dziga Vertov : textes et manifestes », dans *Cahiers du cinéma*, n° 220-221 – *Russie années vingt (1)*, mai-juin 1970, p. 6-17.
 - VERTOV Dziga, « Kinoks-Révolution (extraits) », dans *Cahiers du cinéma*, n°144, juin 1963, p. 32-34.
 - VIGOUROUX Yannick, « Lieux et non-lieux photographiques », dans *Simulacres*, n°5 – *Ruines 1*, septembre-décembre 2001, p. 94-104.

- VILLENEUVE Johanne, « L'Éternité qui reste. Chris Marker et le Web », dans *Vertigo*, n°46 – *Chris Marker*, automne 2013, p. 111-116.
- VOLTZENLOGEL Thomas, « Les Traces de l'incitation : À l'Ouest des rails », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 223-233.
- WAINTRAP Édouard, « Barrio Chino un tour de vices », dans *Libération* [en ligne], mis en ligne le 4 août 2004. URL : <https://www.liberation.fr/cahier-special/2004/08/04/barrio-chino-un-tour-de-vices_488349>.
- WAINTRAP Édouard, « Tout Vertov à Pordenone », dans *Libération* [en ligne], mis en ligne le 20 octobre 2004. URL : <http://next.liberation.fr/cinema/2004/10/20/tout-vertov-a-pordenone_496652>.
- WILDE Oscar, « La Critique comme artiste », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1996, p. 837.
- XIAN-MIN Zhang, « Repères pour un cinéma hors-la-loi », dans *Cahiers du cinéma*, n°586, Janvier 2004, p. 30.
- YA-XUAN Zhang, « Images en liberté. Histoire du cinéma indépendant contemporain », dans *Cahiers du cinéma*, n°586, Janvier 2004, p. 28-33.
- ZERNIK Clélia, « Surface et profondeur dans le cinéma de Yasujiro Ozu : la doublure des images », dans BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie : nouveaux regards*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 111-122.
- ZHANG-KE Jia, « Les Trois révolutions du numérique », dans *Cahiers du cinéma*, n°586, Janvier 2004, p. 20-24.
- ZORN John, « Notes sur Godard », dans le livret de *Godard/Spillane*, New York, Tzadik, 1999.

3. Thèses

- DALLEU Estelle, *David Lynch, cinéaste de l'oralité*, dirigée par Jean-François Robic et Jean-Marc Lachaud, Université de Strasbourg, soutenue le 8 avril 2013.

- HABIB André, *Le Temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine*, dirigée par Silvestra Mariniello, Université de Montréal, soutenue en mars 2008.
- JAUDON Raphaël, *Politiques du cinéma. Pour une lecture esthétique de l'engagement des films*, dirigée par Luc Vancheri, Université Lyon 2, soutenue le 3 novembre 2017.
- LUCAS-LECLIN Émilie, *L'Ouverture de l'image dans les œuvres de Claude Simon, Peter Handke et Richard Powers*, dirigée par Philippe Daros, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, soutenue le 6 décembre 2011.
- ODIN Paul-Emmanuel, *L'Inversion temporelle du Cinéma*, dirigée par Philippe Dubois, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, soutenue le 7 décembre 2011.
- THOMAS Benjamin, *Enjeux et motifs du cinéma japonais contemporain. Identité, modernité, temporalité*, dirigée par Reynold Humphries, Université Charles de Gaulle – Lille III, soutenue le 8 juin 2007.
- TOËN Mélinda, *Le Sentiment de l'Histoire dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini : une poétique en prise avec le temps*, dirigée par Jean Mottet, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, soutenue en mars 2012.
- VOLTZENLOGEL Thomas, *Cinémas profanes : une constellation (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Harun Farocki, Pedro Costa et quelques autres...)*, dirigée par Jean-Marc Lachaud, Université de Strasbourg, soutenue le 07 novembre 2013.

II. HISTOIRE, PHILOSOPHIE, POLITIQUE

1. Ouvrages

- ADORNO Theodor W., *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, traduit par Christophe David, Paris, Allia, 2015.

- ADORNO Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufhol et Jean-René Ladmiral, postfacé par Miguel Abensour, Paris, Payot & Rivages, coll. Petite bibliothèque Payot, 2010.
- AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, coll. Petite bibliothèque Payot, 2002.
- AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, traduit par Marco Dell'Omodarme, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza, et Gilles A. Tiberghien, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Arts & esthétique, 2004.
- AGAMBEN Giorgio, *L'Amitié*, traduit par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. Rivages poche. Petite bibliothèque, 2007.
- AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, coll. Bibliothèque Rivages, 1995.
- AGAMBEN Giorgio, *Nudités*, traduit par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. Rivages poche/Petite bibliothèque, 2012.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. Rivages poche. Petite bibliothèque, 2007.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, coll. Rivages poche/Petite bibliothèque, 2008.
- AGARD Olivier, *Kracauer. Le Chiffonnier mélancolique*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- ALEXIEVITCH Svetlana, *La Fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement*, traduit par Sophie Benech, Arles, Actes Sud, 2013.
- ANDERS Günther, *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse ? Entretiens avec Mathias Greffrath*, traduit par Christophe David, Paris, Allia, 2010.
- ARASSE Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000.
- ARENDT Hannah, *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, traduit sous la direction de Patrick Lévy, Paris Gallimard, 1971.

- ARENDT Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, texte établi par Ursula Ludz, traduit et préface par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Seuil, 1995.
- ARENDT Hannah, *Vies politiques*, traduit par Éric Adda, Jacques Bontemps, Barbara Cassin, Didier Don, Albert Kohn, Patrick Lévy, Agnès Oppenheimer-Faure, Paris, Gallimard, coll. tel, 1974.
- AUGÉ Marc, DIDI-HUBERMAN Georges et ECO Umberto, *L'expérience des images*, coordonné par Frédéric Lambert, Bry-sur-Marne, INA, coll. Les entretiens de MédiaMorphoses, 2011.
- AUGÉ Marc, *Le Temps en ruines*, Paris, Galilée, coll. Lignes fictives, 2003.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil coll. La Librairie du XXème siècle, 1992.
- AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 1994.
- AXELOS Kostas, *Métamorphoses, Clôture-Ouverture*, Minuit, coll. Pluriel, 1991.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2012.
- BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1985.
- BAILLY Jean-Christophe et NANCY Jean-Luc, *La comparution (politique à venir)*, Christian Bourgois, Paris, 1991.
- BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957.
- BATAILLE Georges, *La Part maudite*, introduction de Jean Piel, Paris, Minuit, coll. Reprise, 2014.
- BAUDRILLARD Jean, *Amérique*, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. biblio essais/Le Livre de poche, 1986.
- BAUDRILLARD Jean, *L'Agonie de la puissance [trois variations]*, Paris, Sens & Tonka, 2015.
- BAUDRILLARD Jean, *L'Échange impossible*, Paris, Galilée, coll. L'espace critique, 1999.
- BAUDRILLARD Jean, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, Paris, l'Herne, coll. Carnets, 2008.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. Débats, 1981.

- BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation : ses mythes, ses structures*, préfacé par J.P Mayer, Paris, Gallimard, 1970.
- BAUMAN Zygmunt, *L'Amour liquide*, traduit par Christophe Rosson, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. Pluriel, 2010.
- BAUMAN Zygmunt, *La Vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité*, traduit par Christophe Rosson, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. Pluriel, 2014.
- BAUMAN Zygmunt, *La Vie liquide*, traduit par Christophe Rosson, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. Pluriel, 2013.
- BENJAMIN Walter, *Essais sur Brecht*, traduit par Philipper Ivernel, édité et postfacé par Rolf Tiedemann, Paris, La Fabrique, 2003.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, présenté par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, éditions du Cerf, 1989.
- BENJAMIN Walter, *Sens unique précédé de Une enfance berlinoise*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 2007.
- Bensaïd Daniel, *Le Pari mélancolique. Métamorphoses de la politique, politique des métamorphoses*, Paris, Fayard, 1997.
- Bensaïd Daniel, *Le Spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise. Marx, Marcuse, Debord, Lefebvre, Baudrillard etc.*, préfacé par René Schérer, Fécamp, Nouvelles éditions lignes, coll. Fins de la philosophie, 2011.
- Bensaïd Daniel, *Walter Benjamin, sentinelle messianique. À la gauche du possible*, préfacé par Enzo Traverso, Paris, Les prairies ordinaires, coll. Essais 2010.

- BENTHAM Jérémie, *Panoptique. Mémoire pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*, Paris, imprimé par ordre de l'imprimerie nationale, Paris, 1791.
- BERDET Marc, *Walter Benjamin. La passion dialectique*, Paris, Armand Colin, 2014.
- BILLETTER Jean-François, *Demain l'Europe*, Paris, Allia, 2019.
- BILLETTER Jean-François, *Esquisses*, Paris, Allia, 2016.
- BINSWANGER Ludwig et WARBURG Aby, *La guérison infinie. Histoire clinique d'Aby Warburg*, édition établie et annotée par Davide Stimili, postfacé par Chantal Marazia, traduit par Maël Renouard et Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. Rivages poche/Petite bibliothèque, 2011.
- BIRNBAUM Jean (dir.), *Hériter, et après ?*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2017.
- BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BLOCH Ernst, *Avicenne et la gauche aristotélicienne*, traduit par Claude Maillard, Saint-Maurice, Premières pierres, 2008.
- BLOCH Ernst, *Experimentum mundi. Question, catégories de l'élaboration, praxis*, traduit et annoté par Gérard Raulet, Paris, Payot, Critique de la politique, 1981.
- BLOCH Ernst, *Héritage de ce temps*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Payot, coll. Critique de la politique, 1978.
- BLOCH Ernst, *L'Angoisse de l'ingénieur*, traduit par Philippe Ivernel, Paris Allia, 2015.
- BLOCH Ernst, *L'Esprit de l'utopie*, traduit par Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de Philosophie, 1977.
- BLOCH Ernst, *La Philosophie de la Renaissance*, traduit par Pierre Kamnitzer, Paris, Payot & Rivages, coll. Petite bibliothèque Payot, 2007.
- BLOCH Ernst, *Le Principe Espérance, I*, traduit par Françoise de Wuilmart, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de Philosophie.
- BLOCH Ernst, *Le Principe Espérance, II – Les épures d'un monde meilleur*, traduit par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1982.

- BLOCH Ernst, *Le Principe Espérance, III – Les images-souhaits de l'Instant exaucé*, traduit par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1991.
- BLOCH Ernst, *Rêve diurne, Station debout et utopie concrète. Ernst Bloch en dialogue*, traduit, présenté et annoté par Arno Münster, Paris, Lignes, 2016.
- BLOCH Ernst, *Thomas Münzer, Théologien de la révolution*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. Singulières modernités, 2012.
- BLOCH Ernst, *Traces*, traduit par Pierre Quillet et Hans Hildenbrand, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1968.
- BOURDIEU Pierre, *Interventions, 1961-2001. Science sociale & action politique*, textes choisis et présentés par Franck Poupeau et Thierry Discepolo, Marseille, Agone, 2002.
- BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision, suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'agir, 2008.
- BOURETZ Pierre, *Témoins du futur. Philosophie et messianisme*, Paris, Gallimard, coll. Essais, 2003.
- BRANCO Juan, *Réponses à Hadopi*, Bordeaux, Capricci, coll. Actualité critique, 2011.
- CAILLOIS Roger, *Œuvres*, édition établie par Dominique Rabourdin, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2008.
- CAÏRA Olivier, *Définir la fiction*, préfacé par Jean-Marie Schaeffer, Paris, EHESS, 2011.
- CARLES Pierre et COMOLLI Jean-Louis, *Free Jazz, Black Power*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000.
- CASTORIADIS Cornelius et RICOEUR Paul, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*, Édition établie et présentée par Johann Michel, Paris, EHESS/Ina, coll. audiographie, 2016.
- CASTORIADIS Cornelius, *Domaines de l'homme. Les carrefours du Labyrinthe – 2*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1986.
- CASTORIADIS Cornelius, *Fait et à faire. Les carrefours du Labyrinthe – 5*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1997.
- CASTORIADIS Cornelius, *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil, coll. La Couleur des idées, 2007.
- CASTORIADIS Cornelius, *Figures du pensable. Les carrefours du Labyrinthe – 6*, Paris, Seuil, 1999.

- CASTORIADIS Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1975.
- CASTORIADIS Cornelius, *La Montée de l'insignifiance. Les carrefours du Labyrinthe – 4*, Seuil, coll. Essais, 1996.
- CASTORIADIS Cornelius, *Le Monde morcelé. Les carrefours du Labyrinthe – 3*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1990.
- CASTORIADIS Cornelius, LEFORT Claude, MORIN Edgar, *Mai 68 : La Brèche suivi de Vingt ans après*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2008.
- CASTORIADIS Cornelius, *Les Carrefours du Labyrinthe – 1*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1978.
- CASTORIADIS Cornelius, *Une Société à la dérive. Entretiens et débats 1974-1997*, Édition préparée par Enrique Escobar, Myrto Gondicas et Pascal Vernay, Paris, Seuil, coll. Essais, 2005.
- CHENG François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, coll. Essais/Points, 1991.
- CLASTRES Pierre, *La Société contre l'État*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1974.
- COMITÉ INVISIBLE, *À nos amis*, Paris, La Fabrique, 2014.
- COMITÉ INVISIBLE, *L'insurrection qui vient*, Paris La Fabrique, 2007.
- COMITÉ INVISIBLE, *Maintenant*, Paris, La Fabrique, 2017.
- CONDRY John et POPPER Karl, *La Télévision : Un danger pour la démocratie*, introduit par Giancarlo Bosetti, avec un essai de Jean Baudoin, traduit par Claude Orsoni, Paris, Anatolia, 1994.
- DAGERMAN Stig, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, traduit par Philippe Bouquet, Arles, Actes Sud, 1981.
- DARDOT Pierre et LAVAL Christian, *Commun. Essai sur la révolution au XXIe siècle*, Paris, La Découverte, 2014.
- DARDOT Pierre et LAVAL Christian, *L'Ombre d'octobre. La Révolution russe et le spectre des soviets*, Montréal, Lux, coll. Humanités, 2018.
- DAVIS Angela, *Une lutte sans trêve*, textes réunis par Frank Barat, traduit de l'anglais par Frédérique Popet, Paris, La Fabrique, 2016.
- DAVIS Mike, *Dead cities*, traduit par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2009.

- DAVIS Mike, *Soyez réalistes, demandez l'impossible*, traduit par Anne Meyer, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2012.
- DE TOLEDO Camille, IMHOFF Aliocha, QUIRÓS Kantuta, *Les Potentiels du temps*, Art & politique, Paris, Manuella, 2016.
- DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992.
- DELACROIX Christian, DOSSE François, GARCIA Patrick, OFFENSTADT Nicolas, *Historiographies, I, Concepts et débats*, Paris, Gallimard, coll. Folio Histoire, 2010.
- DÉOTTE Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes/Léo Scheer, 2004.
- DÉOTTE Jean-Louis, *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée*, Paris, L'Harmattan, coll. La Philosophie en commun, 1994.
- DÉOTTE Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, coll. esthétiques, 2007.
- DERRIDA Jacques et STIEGLER Bernard, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Galilée, coll. Débats, 1996.
- DERRIDA Jacques, *Apories*, Paris, Galilée, coll. Incises, 1996.
- DERRIDA Jacques, *Chaque fois unique, la fin du monde*, présenté par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Galilée, coll. La Philosophie en effet, 2003.
- DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. La Philosophie en effet, 1993.
- DERRIDA, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Paris, Galilée, coll. Incises, 1997.
- DERRIDA, *Traces et archives, images et art*, Bry-sur-Marne, INA, coll. Collègue iconique, 2014.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le Gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire, 3*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2011.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Désirer Désobéir. Ce qui nous soulève, 1*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2019.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le Temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000.

- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2002.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position, L'œil de l'Histoire, 1*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2009.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, Montrouge, Bayard, coll. Les petites conférences, 2013.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire, 2*, Minuit, coll. Paradoxe, 2010.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990.
- DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire, 4*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, *Phasmes. Essais sur l'apparition, 1*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 1998.
- DOSSE François, *Castoriadis. Une vie*, Paris, La Découverte, 2014.
- DUTENS Louis, *Du miroir ardent d'Archimède*, Paris, Chez Debure fils aîné, 1775.
- ENGELS Friedrich et MARX Karl, *Manifeste du parti communiste*, présenté et traduit par Émile Bottigelli, édition revue et augmentée par Gérard Raulet, Paris, Flammarion, coll. GF/Philosophie, 1998.
- FISCHBACH Franck, *Qu'est-ce qu'un gouvernement socialiste ? Ce qui est vivant et ce qui est mort dans le socialisme*, Montréal, Lux, coll. Humanités, 2017.
- FORERO-MENDOZA Sabine, *Le Temps des ruines. Le Goût des ruines et les Formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champs-Vallons, coll. Pays-Paysage, 2002.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

- FREUD Sigmund, *Deuil et mélancolie*, traduit par Aline Weill, préfacé par Laurie Laufer, Payot & Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2011.
- FUKUYAMA, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, traduit par Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992.
- GINZBURG Carlo, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, traduit par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, revue par Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, coll. Poche, 2010.
- GLISSANT Édouard, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993.
- GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, coll. Nrf, 1997.
- GOMBRICH Ernst Hans, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle, suivie d'une étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg* par Fritz Saxl, présenté et traduit par Lucien d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2012.
- HARVEY David, *Géographie de la domination*. Traduit et préfacé par Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. Penser/Croiser, 2008.
- HARVEY David, *Le Capitalisme contre le droit à la ville. Néolibéralisme, urbanisation, résistances*, traduit de l'anglais par Cyril Le Roy, Vieillescazes, Garrot Clémence et Joséphine Gross, Paris, Amsterdam, 2011.
- HAZAN Éric et SIVAN Eyal, *Un État commun, entre le Jourdain et la mer*, Paris, Éditions La Fabrique, 2012.
- HAZAN Éric, *La Dynamique de la révolte. Sur des insurrections passées et d'autres à venir*, Paris, La Fabrique, 2015.
- HECHT Eugène, *Optique*, traduction dirigée par Sébastien Matte la Faveur et Jean-Louis Meyzonnette, Paris, Pearson Education France, 2010.
- IAROSLAVSKAĬ-MARKON Evguénia, *Révoltée*, Paris, Seuil, coll. Points, 2017.

- IZAERLEWIC Erik, *Chine, de la révolution à la naissance d'un géant*, Paris, Société éditrice du Monde, coll. « Le Monde Histoire, comprendre un monde qui change », 2012.
- JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1997.
- KASSIR Samir, *Histoire de Beyrouh*, Paris, Perrin, coll. Tempus, 2012.
- KEUCHEYAN Razmig, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Paris, La Découverte, coll. Poche, 2017.
- KRACAUER Siegfried, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, Paris, Stock, coll. Un ordre d'idée, 2006.
- LAÏDI Zaki, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2000.
- LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F, 2010.
- LE BRUN Annie, *Du trop de réalité*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2004.
- LÉNINE, *L'État et la révolution*, présenté par Laurent Lévy, Paris, La Fabrique, 2012.
- LIPOVETSKY Gilles et CHARLES Sébastien, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset & Fasquelles, coll. biblio essais/Le livre de poche, 2004.
- LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean, *L'écran global. Du cinéma au smartphone*, Paris, Seuil, coll. Essais/Points, 2011.
- LIPOVETSKY, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2006.
- LORDON Frédéric, *Imperium. Structures et affects des corps politiques*, Paris, La Fabrique, 2015.
- LORDON Frédéric, *Jusqu'à quand ? Pour en finir avec les crises financières*, Paris, Raisons d'Agir, 2008.
- LOWENHAUPT TSING Anna, *Le Champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, traduit par Philippe Pignarre, Les Empêcheurs de tourner en rond/La Découverte, 2017.

- LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986.
- LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. Philosophie imaginaire, 2014.
- LUSSAULT Michel, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 2017.
- LUXEMBOURG Rosa, *La Crise de la social-démocratie*, 1915, [en ligne]. URL : <
<https://www.marxists.org/francais/luxembur/junius/rlijif.html>>.
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.
- MADDRA Sam A., *Hostiles ? The Lakota Ghost Dance and Buffalo Bill's Wild West*, University of Oklahoma Press, Norman, 2006.
- MAKARIUS Michel, *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2011.
- MARCUSE Herbert, *Eros et civilisation. Contribution à Freud*, traduit par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, traduction revue par Herbert Marcuse, Minuit, coll. Arguments, 1963.
- MARCUSE Herbert, *L'Homme unidimensionnel. Essais sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, traduit par Monique Wittig et Herbert Marcuse, Paris, Minuit, coll. Arguments, 1968.
- MARIN Louis, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Minuit, coll. « Critique », 1973.
- MC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'Homme*, Paris, Seuil, coll. Points/Essais, 1977.
- MICHAUD Philippe-Alin, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, préfacé par Georges Didi-Huberman, Paris, Macula, 2012.
- MOKHTEFI Elaine, *Alger, capitale de la révolution. De Fanon aux Black Panthers*, Paris, La Fabrique, 2019.
- MONDZAIN Marie-José, *Homo spectator. Voir, faire voir*, Montrouge, Bayard, 2013.

- MORIN Edgar, *Vers l'abîme ?*, Paris, L'Herne, coll. Carnets, 2012.
- MÜNSTER Arno, *Ernst Bloch, messianisme et utopie, introduction à une « phénoménologie » de la conscience anticipante*, avec, en annexe, *la dernière interview d'Ernst Bloch*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Philosophie d'aujourd'hui, 1989.
- MÜNSTER Arno, *Figures de l'utopie dans la pensée d'Ernst Bloch*, Paris, Aubier-Montaigne, 1985.
- MÜNSTER Arno, *L'Utopie concrète d'Ernst Bloch. Une biographie*, préfacé par André Tosel, Paris, Paris, Kimé, 2001.
- NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, coll. Détroits, 2004.
- NEGRI Antonio, *Goodbye Mister Socialism, entretiens avec Raf Valvolva Scelsi*, traduit de l'italien par Paolo Bertilotti, Paris, Seuil, 2007.
- PALMIER Jean-Michel, *Rêveries d'un montreur d'ombres*, Paris, Christian Bourgois, coll. Titres, 2007.
- PAQUOT Thierry, *Désastres urbains. Les villes meurent aussi*, Paris, La Découverte, 2015.
- PAQUOT Thierry, *Le Paysage*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2016.
- PENOT-LACASSAGNE Olivier (dir.), *Back to Baudrillard*, Paris, CNRS, 2015.
- PICCARD Auguste, *Au Seuil du Cosmos*, Paris, Gonthier, coll. Mediations, 1964.
- PONTALIS J.-B., *Traversée des ombres*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2003.
- POWER Nina, *La Femme unidimensionnelle*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.
- PRAT Jean-Louis, *Introduction à Castoriadis*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2012.
- RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2003.
- RANCIÈRE Jacques, *Courts voyages au pays du peuple*, Paris, Seuil, coll. Essais/Points, 1990.

- RANCIÈRE Jacques, *En quel temps vivons-nous ? Conversation avec Éric Hazan*, Paris, La Fabrique, 2017.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, coll. Fait et cause, 2004.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976.
- RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Essais/Point, 2000.
- ROGOZINSKI Jacob, *Cryptes de Derrida*, Paris, Lignes, 2014.
- ROSS Kristin, *L'Imaginaire de la Commune*, traduit de l'anglais par Étienne Dobenesque, Paris, La Fabrique, 2015.
- ROSSET Clément, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976.
- ROUX Alain, *La Chine contemporaine*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus Histoire, 2010.
- SAID Edward, *Israël, Palestine, l'égalité ou rien*, traduit de l'anglais par Dominique Eddé et Éric Hazan, Paris, La Fabrique, 1999.
- SIEGLER Bernard, *Mécréance et Discredit, 3. L'esprit perdu du capitalisme*, Paris, Galilée, 2006.
- SIEREK Karl, *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, Paris, Klincksieck, traduit par Pierre Rusch, préfacé par Raymond Bellour, 2007.
- SMOAK Gregory E., *Ghost Dances and Identity, Prophetic Religion and American Indian Ethnogenesis in the Nineteenth Century*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 2006.

- STIEGLER Bernard et ARS INDUSTRIALIS, *Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Flammarion, coll. Champs Essais, 2006.
- STIEGLER Bernard, *Aimer, s'aimer, nous aimer : du 11 septembre au 21 avril*, Paris, Galilée, 2003.
- STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique*, Paris, coll. Champ Essais 2013.
- STIEGLER Bernard, *L'Emploi est mort, vive le travail ! Entretien avec Ariel Kyrrou*, Paris, Fayard/Mille et une nuits, 2015.
- STIEGLER Bernard, *La Technique et le Temps, 1. La Faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994.
- STIEGLER Bernard, *La Technique et le Temps, 2. la désorientation*, Paris, Galilée, 1996.
- STIEGLER Bernard, *La Technique et le Temps, 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001.
- STIEGLER Bernard, *La Télécratie contre la démocratie. Lettre ouverte aux représentants politiques*, Paris, Flammarion, coll. Champ Essais, 2008.
- STIEGLER Bernard, *Mécréance et Discrédit, 1. La décadence des démocraties industrielles*, Paris, Galilée, 2004.
- STIEGLER Bernard, *Mécréance et Discrédit, 2. Les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*, Paris, Galilée, 2006.
- STIEGLER Bernard, *Qu'appelle-t-on panser ?, 1. L'immense régression*, Uzès, Les liens qui libèrent, 2018.
- TOSEL André, *Un monde en abîme. Essai sur la mondialisation capitaliste*, Paris, Kimé, 2008.
- TRAVERSO Enzo, *L'Histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XXe siècle*, Paris, La Découverte, coll. Poche, 2012.
- TRAVERSO Enzo, *La Pensée dispersée. Figures de l'exil judéo-allemand*, Paris, Lignes & Manifestes, 2004.
- TRAVERSO Enzo, *Le Passé, modes d'emploi, histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005.
- TRAVERSO Enzo, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe)*, Paris, La Découverte, 2016.

- TRAVERSO Enzo, *Siegfried Kracauer, itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris, La Découverte, coll. textes à l'appui/histoire contemporaine, 2006.
- VALÉRY Paul, *La Crise de l'esprit*, Chicoutimi, Les Classiques des sciences sociales – éditions numériques, 2005, p. 4.
- VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, coll. L'espace critique, 1989.
- WACJMAN Gérard, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.
- WARBURG Aby, *Essais florentins*, traduit par Sybille Müller, présenté par Eveline Pinto, Paris, Klincksieck, coll. l'esprit et les formes, 1990.
- WARBURG Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, avec un essai de Roland Recht, traduit par Sacha Zilberfarb, Paris, l'Écarquillé, coll. Écrits, 2012.
- WARBURG Aby, *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Boticelli. Études des représentations de l'antiquité dans la première Renaissance Italienne*, traduit par Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2007.
- WARBURG Aby, *Le Rituel du Serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, introduit par Joseph Leo Koerner, Textes de Fritz Saxl et de Benedetta Cestelli Guidi, traduit par Sibylle Muller, Phillippe Guiton et Diane H. Bogart, Paris, Macula, 2015.
- WARBURG Aby, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-1929*, Paris, Les presses du réel/L'Écarquillé, coll. Écrits, 2011.
- ZAOUI Pierre. *La Traversée des catastrophes. Philosophie pour le meilleur et pour le pire*, Paris, Seuil, coll. Essais/Points, 2013.

2. Articles

- ANTONIOLI Manola, « Jacques Derrida, de la “ville-refuge” au droit de résidence », dans PAQUOT Thierry et YOUNÈS Chris (dir.), *Le territoire des philosophes*, Paris, La Découverte, 2009, p. 139-159.
- BAFOIL François, « Économies politiques des privatisations », dans *Critique internationale*, n°32, 2006, p. 135-136.

- BARATTE François, « Un Sarcophage d'Achille inédit » dans *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, tome 86, n°2, 1974, p. 773-812.
- BAUDELAIRE Charles, « Le Peintre de la vie moderne, IV. La Modernité » dans *Œuvres complètes, III – L'Art romantique*, Paris, Calman Lévy, 1885, p. 68-73.
- BAUDELAIRE Charles, « Morale du joujou », dans *Le Monde littéraire*, 17 avril 1853.
- BAUDRILLARD Jean, « Disney World Compagny », dans *Libération* [en ligne], mis en ligne le 4 mars 1996. URL : <https://www.liberation.fr/tribune/1996/03/04/disneyworld-company_166772>.
- BENCHIBA Lakhdar et ELLVAS Akram B., « Le mur de l'argent fragmente la société algérienne », *Le Monde diplomatique* [en ligne], consultable sur : <<https://www.monde-diplomatique.fr/2000/10/BENCHIBA/2443>>.
- BENJAMIN Walter, « Correspondance W. Benjamin – G. Scholem – 6 mai 1934, à Gershom Scholem », [en ligne]. URL : <<http://walterbenjaminarchives.mahj.org/abecedaire-28-communisme.php>>.
- BENOIST Jocelyn et MERLINI Fabio, « Spatialiser, Historiciser », dans BENOIST Jocelyn et MERLINI Fabio (dir.), *Historicité et Spatialité. Recherches sur le problème de l'espace dans la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, coll. Problèmes et controverses, 2001, p. 7-12.
- BENRAMDANE Djamel, « Rouages d'une guerre secrète », dans *Le Monde diplomatique* [en ligne], mars 2004. URL : <<https://www.monde-diplomatique.fr/2004/03/BENRAMDANE/11094>>.
- BENSÄÏD Daniel, « Question d'octobre », intervention du 12 octobre 1997 à l'Université de Lausanne, [en ligne]. URL : <<http://danielbensaid.org/Questions-d-October?lang=fr>>.
- BERTRAND Michèle, « La Question de la croyance : de Marx à Ernst Bloch », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et*

György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985, Arles, Actes Sud, 1986, p. 185-196.

- BOUCHIER Martine, « Le Moment politique des ruines », dans *Frontières* [en ligne], vol. 28, n°1 – *Ruines urbaines, mémoire, explorations, représentations*, 2017. URL : <<http://retro.erudit.org/revue/fr/2016/v28/n1/1038865ar.html%3E>>
- BOWLAN Franck Paul, « Ernst Bloch et l'Eschatologie », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 193-205.
- BRAUN Eberhard, « Possibilité et non-encore-être : l'Ontologie traditionnelle et l'ontologie du non-encore-être », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 155-170.
- BRECHT Bertolt, « À ceux qui naîtront après nous (*An die Nachgeborenen*) » dans *Poèmes – 4, 1934-1941*, traduit par Guillevic, Paris, L'Arche, 1966, p. 137-139.
- BRUN Jacques, « Tactique et éthique. Essai d'interprétation », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985, Arles, Actes Sud, 1986, p. 13-23.*
- BUCHILLET Dominique, « Les “Autres cinq cents ans” » dans *Journal de la Société des Américanistes*, tome 86, 2000, p. 195-214.
- CAVAZZINI Andrea et JANVIER Antoine, « Éditorial. Archéologie du passé, mélancolie du présent », dans *Cahiers du GRM* [en ligne], n°13 – *Archéologie du passé, mélancolie du présent*, mis en ligne le 16 décembre 2018. URL : <<http://journals.openedition.org/grm/1312>>.
- CAVAZZINI Andrea, « Souvenirs du réel. Remarques sur la mélancolie et le présent », dans *Cahiers du GRM* [en ligne], n°13 – *Archéologie du passé, mélancolie du présent*, mis en ligne le 16

- décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/grm/1312>.
- CAVAZZINI Andrea, JANVIER Antoine, VIGNA Xavier, « Entretien avec Xavier Vigna », dans *Cahiers du GRM* [en ligne], n°13 – *Archéologie du passé, mélancolie du présent*, mis en ligne le 16 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/grm/1312>.
 - COLARD Jean-Max et SINGER Juliette, « Pour une “Poétique du Chantier” », dans COLARD Jean-Max et SINGER Juliette (dir.), « Poétique du chantier », *Ligeia*, n°101-102-103-104, Juillet-décembre 2010, p. 45-46.
 - COLARD Jean-Max, « Poétiques du Chantier », dans COLARD Jean-Max et SINGER Juliette, « Poétique du chantier », *Ligeia*, n°101-102-103-104, Juillet-décembre 2010, p. 47-61.
 - CORDONNIER Laurent, « Rustines sur le “Titanic” de la finance globale » dans *Le Monde diplomatique*, n°661, avril 2009, p. 8-9.
 - CRANAKI Mimica, « Le Maître, l’Esclave et la Femme. Fragment d’une Utopie », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l’inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 309-317.
 - DÉOTTE Jean-Louis, « De la compénétration des espaces chez W. Benjamin aux Unités d’habitation de Le Corbusier », *Appareil* [en ligne], n°12 – *Walter Benjamin. Politiques de l’image*, mis en ligne le 13 décembre 2013. URL : <https://journals.openedition.org/appareil/1934>.
 - DÉOTTE Jean-Louis, « Le Milieu des appareils », dans *Appareil* [en ligne], n°1 – *Le milieu des appareils*, mis en ligne le 9 février 2008. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/75>.
 - DÉOTTE, « Walter Benjamin : la perspective comme fantasmagorie », dans *Appareil* [En ligne], n°15 – *L’art dans le tout numérique*, mis en ligne le 8 octobre 2012.
 - DESPOIX Philipe, « Mystique et tragédie, la rencontre des mondes spirituels de E. Bloch et G. Lukács (1910-1918) », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle*

- après. *Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 24-36.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre » dans *Études photographiques* [en ligne], n°27 – *Images de guerre, photographies mises en page*, mis en ligne le 18 novembre 2011. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3173>.
 - DUMAS André, « Ernst Bloch et la Théologie de l'Espérance de Jürgen Moltmann », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 222-232.
 - FOUCAULT Michel, « Des Espaces autres. Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967 » dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, p. 46-49.
 - FRANCO Vittoria, « Lukács, l'ontologie, l'éthique et le renouveau du Marxisme », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 131-141.
 - FURLAN Pierre, « L'Espérance à l'Époque de la menace totale », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 197-207.
 - FURTER Pierre, « La Dialectique de l'Espérance », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 178-199.
 - GARCÍA CASTRO Antonia, « À propos des "disparus" de la guerre civile espagnole (suite) », dans *Cultures & Conflits*, n°72, 2008, p. 121-133.
 - GARÇON José, « Algérie : Bouteflika joue l'amnistie. Le Président annonce la libération de milliers d'islamistes », dans *Libération* [en ligne], 5 juillet 1999. URL :

<https://www.liberation.fr/planete/1999/07/05/algerie-bouteflika-joue-l-amnistie-le-president-annonce-la-liberation-de-milliers-d-islamistes_278448>.

- GIROUD Françoise, « Rome-Moscou. La vérité sur la mort de Togliatti », dans *L'Express*, n°697.
- GOETZ Benoît et YOUNÈS Chris, « Hannah Arendt : Monde – Déserts – Oasis » dans dans PAQUOT Thierry et YOUNÈS Chris (dir.), *Le territoire des philosophes*, Paris, La Découverte, 2009, p. 29-46.
- GRAUER Michael, « La Conquête de la vie. Regards sur le monde désenchanté », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 37-58.
- HARTWEG Frédéric, « Thomas Münzer, Théologien de la révolution », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 204-221.
- HEINZ Kimmerle, « L'Apparence dans le pré-apparaître de l'art. Le dépassement des limites humains vers l'identité et la non-identité », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 208-225.
- HOWARD Dick, « Marxisme et philosophie concrète : situation de Bloch », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 36-53.
- IVERNEL Philippe, « Soupçons. D'Ernst Bloch à Walter Benjamin », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 265-277.
- JULIEN Claude, « Dépolitisation », dans *Le Monde diplomatique*, n°296, novembre 1978, p. 1.

- KANT Emmanuel, « Le Conflit des facultés », dans *Opuscules sur l'histoire*, traduit par Stéphane Piobetta, Paris, Flammarion, coll. GF, 1990, p. 203-221.
- KARADI Eva, « Bloch et Lukács dans le cercle de Weber », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 69-87.
- KIMMEL Laurence, « Un Bâtiment comme appareil de vision d'une multiplicité d'images-fragments du paysage et de l'histoire de Berlin », dans *Appareil* [En ligne], n°15 – *L'art dans le tout numérique*, mis en ligne le 8 octobre 2012.
- LAY Martin, « Lukács, Bloch et la lutte pour un concept marxiste de totalité », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 59-68.
- LEGROS Waltraud, « Le Mot : "Heimat" », texte rédigé pour la série *Karambolage* diffusée sur Arte [en ligne], 11 janvier 2004. URL : <https://www.arte.tv/fr/videos/089174-000-A/karambolage-le-mot-heimat/>.
- LEMOINE Françoise, « Gagnants et perdants de l'ouverture chinoise », dans *Le Monde diplomatique*, n° 577, avril 2012, p. 22.
- LETHÄUSER Thomas, « L'Espace social comme forme de réification et comme ébauche utopique », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 226-240.
- LÉVINAS Emmanuel, « Sur la mort dans la pensée d'Ernst Bloch », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 318-325.
- LEVINE Norman, « Une Dé-hégélianisation de marx », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle*

- après. *Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 88-101.
- LÖWY Michael, « Le Romantisme révolutionnaire de Bloch et Lukács », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 102-114.
 - LYOTARD Jean-François, « Puissance des traces, ou contribution de Ernst Bloch à une Histoire païenne », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 56-67.
 - MAIRET Gérard, « Le Temps de la politique. Quatre fragments sur le code de l'obéissance », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 278-290.
 - MANTZIARAS Panos, « Rudolf Schwartz et l'aménagement du territoire », dans BENOIST Jocelyn et MERLINI Fabio (dir.), *Historicité et Spatialité. Recherches sur le problème de l'espace dans la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, coll. Problèmes et controverses, 2001, p. 27-54.
 - MARIN Louis, « La Pratique-Fiction Utopie. À propos de la cinquième promenade des *Rêveries du Promeneur solitaire* de J. J. Rousseau », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 241-264.
 - MARION Nicolas et TVERDOTA Gábor, « Mélancolie de gauche, enquêtes ouvriers et éducation permanente », dans *Cahiers du GRM* [En ligne], n°13 – *Archéologie du passé, mélancolie du présent*, mis en ligne le 16 décembre 2018. URL : <<http://journals.openedition.org/grm/1312>>.
 - MARKOVITZ Francine, « Un Matérialisme Ambigu », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un*

système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire, Paris, Payot, 1976, p. 123-136.

- MARX Karl, « Préface » à *Critique de l'économie politique*, 1859, [en ligne]. URL : <<https://www.marxists.org/francais/marx/works/1859/01/km18590100b.htm>>.
- MERLINI Fabio, « Entre Espace et Temps. Transformations de l'Utopie », dans BENOIST Jocelyn et MERLINI Fabio (dir.), *Historicité et Spatialité. Recherches sur le problème de l'espace dans la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, coll. Problèmes et controverses, 2001, p. 15-26.
- MOUSSAOUI Rosa, « Algérie. Yacine Teguaia “un rejet du despotisme néolibéral adossé à la rente” », *L'Humanité* [en ligne], 11 avril 2019. URL : <<https://www.humanite.fr/algerie-un-rejet-du-despotisme-neoliberal-adosse-la-rente-670710>>.
- MOUTON Yann, « Lire Rousseau aujourd'hui », dans *Cahiers du GRM* [En ligne], n°13 – *Archéologie du passé, mélancolie du présent*, mis en ligne le 16 décembre 2018. URL : <<http://journals.openedition.org/grm/1312>>.
- MÜNSTER Arno, « Le Navire de la mort de la philosophie. Ernst Bloch et Heidegger », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 241-251.
- NAZE Alain, « Walter Benjamin. Politiques de l'image » dans *Appareil* [En ligne], n°12 – *Walter Benjamin. Politiques de l'image*, mis en ligne le 13 décembre 2013. URL : <<http://journals.openedition.org/appareil/1946>>.
- NEHER André, « Job dans l'œuvre d'Ernst Bloch », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 233-238.
- OLDRINI Guido, « Le Mythe du Jeune Lukács », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle*

après. *Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 115-127.

- OPOLKA Uwe, « Héritage et réalisme – Ernst Bloch dans le débat sur l'expressionnisme (1937-1938) », traduit par Anne-Marie Lang et R. Raulet dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 80-92.
- PALMIER Jean-Michel, « En relisant "L'Esprit de l'Utopie" ou Prière pour un bon usage d'Ernst Bloch », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 252-269.
- PAQUOT Thierry, « Qu'appelle-t-on un territoire ? » dans PAQUOT Thierry et YOUNÈS Chris (dir.), *Le territoire des philosophes*, Paris, La Découverte, 2009, p. 9-27.
- PAQUOT Thierry, « Tourisme contre voyage. La tyrannie douce de l'air conditionné », dans *Le Monde diplomatique*, n°568, juillet 2001, p. 24.
- PIEILLER Evelyne, « Du Futur, faisons table rase... », dans *Manière de voir*, n° 161, octobre-novembre 2018, p. 4-5.
- PION-AUDARD Catherine, « Anthropologie marxiste et psychanalyse selon Ernst Bloch », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 109-120.
- PREVE Costanzo, « Vers une nouvelle alliance. Actualité et possibilités de développement de l'effort ontologique de Bloch et de Lukács », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 142-153.
- QUILLET Pierre, « Le Carcan hégélien », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 172-177.

- RAULET Gérard, « Encerclement Technocratique et dépassement pratique – L’Utopie concrète comme théorie critique », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l’inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 291-308.
- RAULET Gérard, « L’Utopie concrète à l’épreuve de la post-modernité ou Comment peut-on être Blochien ? » dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 270-285.
- RAULET Gérard, « Utopie – Discours, pratique. Présentation », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l’inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 9-35.
- RIMBERT Pierre, « “Nous avons le pouvoir, maintenant il nous faut l’argent” dans *Le Monde diplomatique*, n°661, avril 2009, p. 8-9.
- ROULLEAU-BERGER Laurence et SHI Lu dans « Les travailleurs migrants à Shanghai », *Perspectives chinoises* [en ligne], n° 87, janvier-février 2005, mis en ligne le 7 mars 2008. URL : <<http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/729>>.
- ROY Philippe, « L’Innervation gestuelle-et-politique de la perception et du cinéma », dans *Appareil* [En ligne], n°12 – *Walter Benjamin. Politiques de l’image*, mis en ligne le 13 décembre 2013. URL : <<http://journals.openedition.org/appareil/1946>>.
- RUNFOLA Patrizia, « On meurt même en Arcadie », dans *Leçons de ténèbres*, traduit par Gérard-Georges Lemaire, La Différence, Paris, 2002, p. 89-98.
- RUSCH Pierre, « Argument et système de l’ “esthétique” de Lukács », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 154-161.

- SCHMIDT Burghart, « Une Téléologie naturelle qualitative », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 137-152.
- SCHNEBEL Dieter, « Formes de la musique nouvelle », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 92-106.
- SIMAY Philippe, « Walter Benjamin : la ville comme expérience », dans PAQUOT Thierry et YOUNÈS Chris (dir.), *Le territoire des philosophes*, Paris, La Découverte, 2009, p. 63-79.
- SIMMEL Georg, « Réflexions suggérées par l'aspect des ruines », dans *Mélanges de philosophie relativiste. Contributions à la culture philosophique*, traduit par A. Guillain, Paris, Félix Alcan, 1912, p. 117-125.
- SINGER Juliette, « Le Chantier singulier pluriel », dans COLARD Jean-Max et SINGER Juliette, « Poétique du chantier », *Ligeia*, n°101-102-103-104, Juillet-décembre 2010, p. 62-71.
- SPICA Anne-Élisabeth, « La Vanité dans tous ses états », dans *Littératures classiques*, 2005, n°56, p. 5-24.
- TAMÁS G.M, « Le Communisme sur les ruines du socialisme », dans PAQUOT Thierry et YOUNÈS Chris (dir.), *Le territoire des philosophes*, Paris, La Découverte, 2009, p. 267-294.
- TERTULIAN Nicolas, « “La Destruction de la raison”, Trente ans après », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 162-181.
- UEDING Gert, « L'Art comme utopie. Remarques sur l'esthétique du pré-apparaître chez Ernst Bloch », dans RAULET Gérard (dir.), *Utopie marxisme selon Ernst Bloch. Un système de l'inconstructible. Hommages à Ernst Bloch pour son 90^{ème} anniversaire*, Paris, Payot, 1976, p. 69-79.
- VERA Adolfo, « Benjamin : image, trace et politique », dans *Appareil [En ligne]*, n°12 – *Walter Benjamin. Politiques de*

- l'image*, mis en ligne le 13 décembre 2013. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1946>>.
- VERDEIL Éric, « Michel Ecochard sur l'autre rive de la Méditerranée : Martigues au miroir de Beyrouth et Damas », texte d'une conférence donnée en 2013, reprise en 2014, p. 2, HAL [en ligne]. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01114132/document>>.
 - VERGÈS Meriem, « Avoir vingt ans en Algérie », dans *Le Monde diplomatique* [en ligne], novembre 1995. URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/1995/11/VERGES/6769>>.
 - VESCOVI Thomas, « Israël hanté par la Nakba », dans *Le Monde diplomatique*, n°770, mai 2018, p. 6.
 - WUNENBURGER Jean-Jacques, « Gaston Bachelard et la topoanalyse poétique », dans PAQUOT Thierry et YOUNÈS Chris (dir.), *Le territoire des philosophes*, Paris, La Découverte, 2009, p. 47-61.
 - XIAOLU Gao, « Autant en emporte le vent : le passé dynamité en Chine », traduit et reproduit par Raymond Delambre dans *Ombres électriques, les cinémas chinois*, Paris, éditions du Cerf, 2008, p. 102-105.
 - ZIPES Jack, « La Culture populaire. Ernst Bloch et le "Vor-Shein" », dans LÖWY Michael, MÜNSTER Arno et TERTULIAN Nicolas (dir.), *Réification et utopie : Ernst Bloch et György Lukács, un siècle après. Actes du colloque, Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 286-300.

3. Thèse

- LAFORGE Wilfried, *Effrangement, altération, dissolution des genres : Pour une autre lecture de l'art moderne et de ses suites. À partir de Theodor W. Adorno*, dirigée par Jacinto Lageira, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, soutenue le 8 décembre 2015.

INDEX

1. Noms propres

- AXELOS KOSTAS, 47, 60, 61, 62, 65, 290, 291
- BAUDRILLARD JEAN, 39, 47, 83, 84, 85, 86, 90, 91, 112, 113, 119, 120, 121, 123, 331
- BAUMAN ZIGMUNT, 94, 96, 99, 105, 107, 108, 126, 131
- BAZIN ANDRE, 196, 198, 306, 334, 338
- BENJAMIN WALTER, 21, 28, 36, 97, 139, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 159, 160, 168, 171, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 199, 202, 206, 208, 215, 216, 217, 236, 255, 257, 268, 271, 273, 323, 333, 370, 371, 437, 467, 514
- BENSAÏD DANIEL, 20, 21, 151, 152, 153, 160, 171, 389, 513, 514
- BING WANG, 40, 112, 362, 364, 459, 460, 461, 462, 463, 511, 517
- BLOCH ERNST, 15, 27, 35, 37, 38, 39, 40, 50, 140, 232, 236, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 276, 280, 282, 285, 309, 317, 323, 329, 333, 336, 346, 347, 348, 353, 355, 356, 357, 359, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 374, 375, 404, 405, 406, 411, 415, 419, 423, 431, 435, 437, 438, 456, 460, 462, 463, 465, 466, 467, 468, 471, 472, 480, 499, 505, 513, 516
- BOLOGNINI MAURO, 288, 291
- CASTORIADIS CORNELIUS, 22, 38, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 63, 65, 66, 69, 70, 77, 88, 108, 151, 172, 237, 238, 252, 258, 261, 273, 280, 515
- DEOTTE JEAN-LOUIS, 39, 97, 129, 139, 158, 159, 160, 161, 171, 191, 206, 207, 455
- DERRIDA JACQUES, 364, 478, 479, 480, 481, 482, 486, 487, 509, 510, 511, 512, 517
- DIDI-HUBERMAN GEORGES, 26, 34, 36, 39, 40, 69, 128, 131, 132, 133, 140, 154, 155, 166, 168, 172, 174, 199, 200, 201, 205, 211, 215, 217, 218, 222, 223, 240, 275, 280, 284, 295, 312, 314, 315, 333, 344, 405, 454, 458, 459, 468, 485, 489, 516
- EISENSTEIN S. W., 28, 270, 271, 281, 345, 415, 468, 517
- FELLINI FEDERICO, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 305
- GITAÏ AMOS, 40, 362, 364, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 435, 436, 437, 438, 439, 458, 506
- GODARD JEAN-LUC, 140, 196, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 501, 502, 503, 504
- GUERIN JOSE LUIS, 40, 363, 384, 385, 386, 389, 391, 393, 468, 506
- HANAK DUSAN, 31, 32
- KOUTSAFTIS FILIPPOS, 39, 140, 212, 213, 214, 215, 217, 219, 220, 221,

222, 223, 224, 225, 226, 228,
 229, 230, 231, 368, 511
 KRACAUER SIEGFRIED, 238, 272,
 273, 274, 275, 276, 277, 280,
 290, 437, 481, 526, 548, 562
 MCMULLEN KEN, 363, 364, 472,
 474, 478, 480, 482, 485, 487, 511
 MELLINGER LEONIE, 472, 481, 482,
 483, 487
 METZ CHRISTIAN, 36, 298, 305, 306,
 307, 308, 340
 MING-LIANG TSAI, 39, 47, 71, 73, 74,
 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 93,
 94, 95, 96, 98, 100, 101, 102,
 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111,
 112, 113, 125, 130, 222, 486, 518
 OGIER PASCALE, 478, 479, 480, 481,
 482, 487
 PASOLINI PIER PAOLO, 39, 51, 118,
 140, 232, 235, 236, 238, 239,
 240, 258, 277, 279, 280, 281,
 282, 286, 287, 289, 291, 292,
 293, 294, 295, 296, 297, 298,
 299, 300, 301, 302, 303, 304,
 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311,
 312, 313, 314, 315, 316, 319, 320,
 321, 322, 323, 324, 325, 330,
 331, 332, 333, 334, 335, 336,
 337, 338, 339, 340, 342, 343,
 345, 347, 348, 349, 350, 351,
 353, 354, 355, 356, 362, 384,
 436, 444, 469, 485, 496, 497,
 511, 513
 RANCIERE JACQUES, 17, 19, 27, 29,
 30, 138, 159, 271, 330, 456
 REITZ EDGAR, 40, 363, 402, 403,
 404, 405, 406, 407, 408, 410,
 411, 413, 415, 416, 417, 418, 462
 STIEGLER BERNARD, 38, 47, 51, 66,
 67, 68, 69, 70, 71, 73, 77, 87, 89,
 93, 94, 96, 108, 112, 116, 117, 123,
 124, 126, 160, 172, 228, 237, 261,
 273, 303, 465, 479, 480, 483,
 487, 515, 516
 TAO ZHAO, 118, 119, 121, 122, 126,
 127, 441, 442, 443, 444, 445,
 447, 448
 TARR BELA, 27, 28, 29
 TEGUIA TARIQ, 40, 363, 364, 394,
 395, 397, 398, 399, 400, 401,
 444, 488, 489, 490, 491, 492,
 493, 494, 496, 497, 498, 500,
 504, 505, 506, 518
 TRAVERSO ENZO, 16, 37, 139, 141,
 142, 144, 146, 147, 155, 238, 239,
 276
 VERTOV DZIGA, 40, 184, 363, 378,
 379, 380, 381, 382, 383, 384,
 386, 389, 415, 426, 449, 468,
 502, 506, 517
 WARBURG ABY, 35, 36, 37, 38, 39,
 47, 133, 139, 161, 163, 164, 165,
 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172,
 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179,
 180, 181, 187, 195, 196, 198, 199,
 201, 202, 208, 222, 223, 232,
 241, 251, 257, 273, 407, 421, 456,
 462, 516
 ZHANG-KE JIA, 39, 40, 47, 74, 109,
 111, 112, 113, 115, 116, 118, 119,
 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127,
 128, 132, 184, 363, 364, 440,
 441, 442, 443, 444, 445, 446,
 447, 448, 450, 451, 452, 459,
 462, 463, 506, 517

2. Films analysés

- *24 City*, Jia Zhang-ke (2008) : 364, 440, 442, 443
- *À l'Ouest des rails*, Wang Bing (2003) : 112, 459, 460, 461, 462
- *A Touch of Sin*, Jia Zhang-ke (2013) : 47, 124, 125, 126, 127, 130, 184, 446
- *Accattone*, Pier Paolo Pasolini (1961) : 281, 286, 287, 289, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 307, 313, 339, 340, 496
- *Ahare*, Amos Gitai (1974) : 420, 421, 422, 424
- *All the corners of the world*, Tsai-ming liang (1989) : 74, 75, 101.

- *Au-delà des montagnes*, Jia Zhang-ke (2015) : 119, 444, 445, 446, 447
- *Berlin-Jérusalem*, Amos Gitai (1989) : 432, 437, 438
- *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, Pier Paolo Pasolini, 1969 : 332, 348, 349, 352, 357

- *Crime et châtime*nt, Zhao Liang (2007) : 453, 462
- *Démolition d'un mur*, Auguste et Louis Lumière (1896) : 363, 375, 376, 377, 443
- *Des Oiseaux, petits et gros*, Pier Paolo Pasolini (1966) : 238, 239, 340, 342
- *Eden*, Amos Gitai (2001) : 266, 431, 432, 436
- *En construction*, José Luis Guérin, 40, 363, 384, 385, 386, 387, 391, 392, 396
- *Ferrailles d'attente*, Tariq Tegua (1998) : 394, 400
- *Ghost Dance*, Ken McMullen (1983) : 40, 364, 472, 473, 474, 475, 478, 479, 480, 482, 487, 558
- *Goodbye Dragon inn*, Tsai Ming-liang (2003) : 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 578
- *Heimat*, Edgar Reitz (1984-2013) : 404, 407, 408, 410, 411, 413
- *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard (1988-1998) : 140, 202, 204, 205, 207, 210, 529, 538
- *House*, Amos Gitai (1980) : 364, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 458
- *I don't want to sleep alone*, Tsai Ming-liang (2006) : 106, 107, 108

- *Ici et ailleurs*, Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (1976) : 501, 502, 503, 504
- *Kippour*, Amos Gitai (2000) : 420, 421, 422, 423, 540
- *La Clôture*, Tariq Tegua (2003) : 394, 398, 399, 444
- *Les Nuits de Cabiria*, Federico Fellini (1957) : 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289
- *La Onzième Année*, Dziga Vertov (1928) : 363, 380, 381, 382, 383, 386, 389, 426, 449
- *La Pierre triste*, Filippos Koutsaftis (2000) : 140, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 228, 231, 368, 462, 497
- *Les Mille et une nuits*, Pier Paolo Pasolini (1974) : 331, 337
- *News from Home*, Amos Gitai (2005) : 425, 430
- *One week*, Buster Keaton et Eddie Cline (1920) : 471, 472, 473, 474
- *Paper Airplane*, Zhao Liang (2001) : 453, 454, 456
- *Pétition, la cour des plaignants*, Zhao Liang (2009) : 453, 456, 458, 497
- *Plaisirs inconnus* de Jia Zhang-ke (2002) : 364, 447
- *Revolution Zendj*, de Tariq Tegua (2013) : 40, 364, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 503, 504, 505
- *Rome plutôt que vous*, Tariq Tegua (2006) : 40, 363, 394, 396, 398, 400, 488, 496
- *Salò ou les 120 jours de Sodome*, Pier Paolo Pasolini (1975) : 319, 320, 321, 322, 323, 344, 526
- *Sioux Ghost Dance*, W.K.L Dickson et William Heise (1894) : 474, 475
- *Still Life*, Jia Zhang-ke (2006) : 445, 448, 449, 450, 452
- *The World*, Jia Zhang-ke (2004) : 47, 111, 113, 115, 116, 119, 121, 123, 127, 130
- *Traum und Nacht*, Samuel Beckett (1983) : 326, 327, 330
- *Une Maison à Jérusalem*, Amos Gitai (1998) : 425, 429
- *Xiao Wu, artisan pickpocket*, Jia Zhang-ke (1997) : 112, 119, 126, 364, 447, 452

Images en mouvement du monde morcelé

Résumé

Cornelius Castoriadis, alors que le mur de Berlin commençait à craqueler, suggérait de s'adonner à une tâche singulière : penser le monde morcelé. Chaque jour qui passe semble un peu plus confirmer la nécessité de ce labeur. Comment ne pas se laisser abattre par la menace de l'effondrement des espérances politiques et sociales ? Nous répondrons ici qu'il faut armer notre regard d'un appareil : le cinéma. Des paysages de Tariq Tegua aux chemins pris par Zhao Tao, de la mélancolie de Filippos Koutsaftis aux visages attristés de Pasolini, nombre d'images indiquent les ruines de notre temps. Mais les mêmes images nous permettent de maintenir un lien avec le spectre de ce qui fut, et ce afin d'envisager un autre avenir. Aidé par la méthodologie d'Aby Warburg et la philosophie d'Ernst Bloch, l'hypothèse est d'envisager le cinéma comme *foyer* des utopies capables de problématiser notre contemporanéité.

Mots-clés : Cinéma, Cornelius Castoriadis, Ernst Bloch, image-foyer, philosophie politique, utopie, ruines, survivance, post-communisme

Abstract

When the Berlin Wall began his fall, Cornelius Castoriadis suggested a peculiar task : the thought of a world in fragments. Every day occurs like the growing necessity of this labour. How can we find the strength against the threat of a disappearance of political and social hopes ? Our answer is to increase the gaze with an apparatus which is the cinema. From Tariq Tegua's landscapes to Zhao Tao's paths, from the melancholy of Filippos Koutsaftis to the sadness of Pasolini's faces, several pictures show the ruins of our time. But these pictures still maintain a link with the being spectre, and the aim of another future. Along with Aby Warburg's methodology and Ernst Bloch's philosophy, cinema appears as a *home* of utopias which problematize our contemporaneity.

Key-words : Cinema, Cornelius Castoriadis, Ernst Bloch, image-home, political philosophy, utopia, ruins, survivals, post-communism