

# T R A F I C

■ **Dork Zabunyan** *Mal de fiction et passages de l'histoire*

■ **Julio Baquero Cruz** *Cher Kaurismäki* ■ **Jean-Marie Samocki**

*Sans l'abri de la parole* ■ **Fabienne Costa** *Chaises musicales* ■ **Raymond**

**Bellour** *Douleur de l'archive* ■ **Jean-Charles Villata** *Les champs de Rabah*

■ **Gilles Mouëllic** *Fraternités musicales* ■ **Jean-Marie Barbe** *Trafrique en*

*doc* ■ **Frédéric Sabouraud** *Les lambeaux du mythe* ■ **Serge Daney** *Marché*

*de l'individu et disparition de l'expérience* ■ **Pierre Eugène** *Apparitions de*

*Serge Daney* ■ **Marcos Uzal** *Serge Daney pour mémoire* ■ **Mathieu Macheret**

*Le festin de Trinalchion* ■ **Hollis Frampton** *Notes mentales* ■ **Anthony McCallet**

**Andrew Tyndall** (*nostalgia*) : un film de Hollis

Frampton ■ **Zoe Beloff** *Le Rêve infernal de Mutt*

et Jeff ■



# 82

ÉTÉ 2012

REVUE DE CINÉMA. P.O.L





Je laisserai les pensées se succéder sous ma plume dans l'ordre même selon lequel les objets se sont offerts à ma réflexion, parce qu'elles n'en représentent que mieux les mouvements et la marche de mon esprit.

DIDEROT

*Fondateur* : Serge Daney

*Cofondateur* : Jean-Claude Biette

*Comité* : Raymond Bellour, Sylvie Pierre, Patrice Rollet

*Conseil* : Leslie Kaplan, Pierre Léon, Jacques Rancière,  
Jonathan Rosenbaum, Jean Louis Schefer, Marcos Uzal

*Secrétaire de rédaction* : Jean-Luc Mengus

*Maquette* : Paul-Raymond Cohen

*Directeur de la publication* : Paul Otchakovsky-Laurens

*Revue réalisée avec le concours du Centre national du Livre*

*Nous remercions pour leur aide et leurs suggestions* : Nicole Brenez, Serge Lalou.

*En couverture* : Serge Daney dans *Cinéma, de notre temps* : Jacques Rivette, le veilleur (1990) de Claire Denis.

# TRAFIC 82

<i>Mal de fiction et passages de l'histoire</i> par Dork Zabunyan . . . . .	5
<i>Cher Kaurismäki</i> par Julio Baquero Cruz . . . . .	16
<i>Sans l'abri de la parole. À propos de Take Shelter de Jeff Nichols</i> par Jean-Marie Samocki . . . . .	26
<i>Chaises musicales. A Dangerous Method de David Cronenberg</i> par Fabienne Costa . . . . .	33
<i>Douleur de l'archive</i> par Raymond Bellour . . . . .	39
<i>Les champs de Rabah</i> par Jean-Charles Villata . . . . .	46
<i>Fraternités musicales</i> par Gilles Mouëllic . . . . .	51
<i>Trafrique en doc. Carnets d'Afrique</i> par Jean-Marie Barbe . . . . .	56
<i>Les lambeaux du mythe</i> par Frédéric Sabouraud . . . . .	75
<i>Marché de l'individu et disparition de l'expérience</i> par Serge Daney . . . . .	89
<i>Apparitions de Serge Daney</i> par Pierre Eugène . . . . .	94
<i>Serge Daney pour mémoire</i> par Marcos Uzal . . . . .	103
<i>Le festin de Trimalchion. Vers une histoire permanente du cinéma</i> par Mathieu Macheret . . . . .	109
<i>Notes mentales</i> par Hollis Frampton . . . . .	121
<i>(nostalgia) : un film de Hollis Frampton</i> par Anthony McCall et Andrew Tyndall . . . . .	124
<i>Le Rêve infernal de Mutt et Jeff</i> par Zoe Beloff . . . . .	131

Trafic sur Internet :  
sommaire des anciens numéros, agenda, bulletin d'abonnement  
[www.pol-editeur.com](http://www.pol-editeur.com)

© Chaque auteur pour sa contribution, 2012.  
© P.O.L éditeur, pour l'ensemble  
ISBN : 978-2-8180-1655-8

# Mal de fiction et passages de l'histoire

par Dork Zabunyan

Les images des révoltes arabes ne sont pas exemptes d'un risque d'appropriation qui affecte potentiellement la portée historique de ces soulèvements : le risque de la commémoration. Plus d'un an après le surgissement de ces événements qui ont bouleversé, dès la fin de l'année 2010, toute une région du monde allant de l'Afrique du Nord au Moyen-Orient, en passant par le sud de la péninsule arabique, le geste de la célébration en images demeure en effet insistant dans les médias dominants, quelle que soit la contrariété provoquée par le résultat d'élections en inadéquation, diront certains, avec les mouvements d'émancipation qui les ont précédées (la victoire des partis religieux en Tunisie ou en Égypte). Tous les acteurs ou participants à ce type de mouvements le savent : commémorer n'est qu'une manière parmi d'autres d'atténuer, en la figeant sur l'échelle calendaire de l'histoire, la puissance de rupture d'une mobilisation dont l'une des spécificités est de ne pouvoir être circonscrite, justement, à l'intérieur d'une ligne temporelle homogène. Quand débute une révolution ? À quel moment se termine-t-elle ? Il y a les dates, bien sûr, et les commodités de lecture chronologique qu'elles autorisent ; en Égypte, par exemple, la contestation a débuté le 25 janvier 2011 ; la place Tahrir au Caire a été occupée pendant près de deux semaines par la population ; le 11 février, Moubarak est contraint de quitter son poste de président : est-ce pour autant la fin du soulèvement égyptien ? Il est légitime d'en douter. La séquence finale de *Tahrir, place de la Libération* est significative en ce sens : au lieu d'achever son film avec la représentation de la foule en liesse à l'annonce de la démission du raïs, Stefano Savona décide de montrer une femme qui, le lendemain, harangue les personnes encore présentes sur la place en les exhortant de ne pas la quitter, car seule l'occupation physique de Tahrir est la garantie selon elle que la révolution ne sera pas confisquée par l'armée. « *L'armée n'a jamais été aux côtés du peuple !* » ; « *Moubarak n'a pas quitté le pays. Et*

*s'il revenait dans deux semaines ? » ; « Si nous quittons la place, on est tous perdus » : autant de cris de la manifestante que Savona a insérés entre deux fragments du générique de fin, rendant son documentaire comme inachevé, refusant en tout cas de le clore sur l'idée que le départ d'un despote coïncide avec l'actualisation de la révolution qui l'a chassé du pouvoir. Sage prudence du cinéaste qui empêche par là même toute tentative de célébration précipitée – l'avenir confirmera malheureusement les craintes exprimées dans ce finale de *Tahrir* –, en même temps qu'il nous invite à suivre les répliques d'une révolte populaire sans la réduire à un point fixe dans l'histoire.*

S'il déleste ce qui a eu lieu de sa force disruptive et de ses effets indéterminés dans la durée, l'acte commémoratif s'accompagne par ailleurs d'une attention rétrospective qui a pour conséquence, dans le cas des révoltes arabes, de dénaturer l'objet même qui sert habituellement de support à cette commémoration. C'est-à-dire, avant tout, l'extraordinaire réserve d'images dites amateurs qu'il y a sur internet, les réseaux sociaux ou les plates-formes de type YouTube, ensemble de traces visuelles et sonores elles-mêmes reprises par les canaux d'information en continu, les reportages thématiques à la TV, toute une série d'approches documentaires faisant un réemploi plus ou moins réfléchi de ce matériau brut. À quelles modifications plutôt négatives ce vaste domaine d'images et de sons est-il sujet dès lors qu'un usage en est fait hors des feux de l'actualité, sachant que la fonction de ces images, nous allons y revenir, se partage entre un souci de faire passer, parfois au risque de la vie de ceux qui la capturent, une histoire au présent, et l'établissement d'une mémoire de ces luttes pour l'avenir? Le premier écueil est celui du folklore révolutionnaire : on isole un certain nombre d'attitudes corporelles qui renvoient à un imaginaire collectif de l'insurrection – poing levé et visage en train de chanter ou de crier ; individu qui défie une colonne de véhicules militaires ; regard calme mais résolu au milieu d'une foule en colère, etc. Démarche où l'on détache une figure en particulier de la masse anonyme qui l'entoure : autre manière de contrarier un soulèvement dont la force provient à l'inverse d'un regroupement impersonnel entre entités hétérogènes, et d'une indifférence à toute procédure d'héroïsation. L'existence toujours plus nombreuse de diaporamas en ligne est symptomatique à cet égard ; composés quelquefois d'images arrêtées issues de vidéos disséminées sur la Toile, ils présentent communément un enchaînement de manifestants devenus icônes malgré eux, et c'est dans ce transfert de l'image animée vers l'image fixe que le cliché du révolutionnaire trouve une autre façon encore de s'incarner. Nous sommes à la fois proches et très éloignés des *Ciné-tracts* des années 1968-1969, composés de photographies, de sources filmiques, de couvertures d'ouvrages, de textes aux contenus variés, etc. Proches en apparence, si l'on s'attache à la simplicité de production d'une suite d'images fixes et muettes. Comme l'affirme Jean-Luc Godard, qui évoque en ces termes la collaboration avec Chris Marker, au départ de l'idée des ciné-tracts : « *C'était un moyen simple et peu cher de faire du cinéma politique [...] comme la fabrication est extrêmement*



simple, les gens qui n'en font pas comprennent que les problèmes de cinéma sont simples en fait, et qu'ils ne sont compliqués que parce que la situation politique les complique<sup>1</sup> ». Fort éloignés d'autre part, d'abord parce que les diaporamas d'aujourd'hui n'entendent pas comme auparavant combler un écart entre ceux qui font du cinéma et ceux qui ne lui appartiennent pas, avec l'idée que les uns et les autres devraient se réunir pour réaliser collectivement des films. Surtout, il ne semble pas que les séries actuelles de diaporamas obéissent au critère premier énoncé par Godard – « *Les films doivent être faits par des groupes sur une idée politique* » –, voué à une pédagogie de la perception qui emploie les images comme armes de contestation. Ces séries reconfigurent au contraire l'identité d'un peuple indigné à travers la figure inoffensive du héros (fût-il sans nom), alors même que c'est toute identité qui est rendue indécise par le bouleversement des temps que nous avons connu en 2011. Une politique de l'image, d'où qu'elle vienne, doit savoir porter à l'écran cette indécision qui engendre un véritable danger pour les gouvernants contestés.

À ce renversement où l'insituable des luttes se dissipe dans une symbolisation attendue de ses composantes, s'ajoute le plus souvent une explication causale des révoltes arabes qui n'en favorise pas nécessairement l'appréhension. C'est le deuxième écueil qui guette ces révoltes dans l'après-coup de leur apparition : l'exaltation d'une détermination technologique des événements qui conduit par la même occasion à esquiver les autres moyens utilisés par les manifestants ne relevant pas d'un contenu visuel enregistré sur téléphone portable, de sa mise en ligne sur Facebook ou de la transmission d'information *via* Twitter en lien avec d'autres interfaces d'images. Il ne s'agit pas simplement de nuancer le propos en indiquant que cette détermination varie en fonction des taux d'équipement en téléphonie ou en informatique d'une nation à l'autre ; il ne s'agit pas non plus de nier tout effet notable des réseaux sociaux sur l'organisation de regroupements entre personnes dans un pays où ils ne sont pas autorisés. Il s'agit de constater que la modernité des techniques n'éclipse pas l'existence de multiples procédés d'expression sinon archaïques, en tout cas plus modestes, et que ceux-ci n'en constituent pas moins des vecteurs de condamnation des pouvoirs en place. C'est ce que montre judicieusement le court métrage *Notre arme* de Ziad Hassen, des Ateliers Varan, en coopération avec la SEMAT, une association de cinéastes indépendants basée au Caire. Le film débute avec une série de plans de mains qui réalisent un dessin au pochoir sur un édifice de la capitale pour moquer Moubarak et ses sbires ; aux graffitis succèdent plusieurs collages d'hommes politiques corrompus, collages dont nous percevons les différentes phases de fabrication où se mélangent toutes sortes d'activités manuelles, de Photoshop aux ciseaux : travail des visages sur ordinateur avec la souris ; découpage de ces figures après impression ; composition sur les murs de la ville à la bombe de peinture. Quelque

---

1. Jean-Luc Godard, « Deux heures avec Jean-Luc Godard » (1969), in *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, Flammarion, coll. « Champs », 1991, p. 59-60.

chose de la révolution en Égypte se lit aussi sur les murs satiriques de ses villes, et la valse des mains élaborée par Hassen à travers une succession de raccords tactiles témoigne d'un humour régénérant qui n'a pas cessé d'animer les « printemps arabes », assez loin de l'idée d'une « raison dans l'histoire » qui coïnciderait avec le seul usage de technologies avancées<sup>1</sup>.

Le retour commémoratif sur ces mouvements à travers les fragments d'images dont nous disposons d'eux rencontre un troisième écueil, à savoir le fait que c'est une poignée d'enregistrements, amateurs ou pas, qui sont sélectionnés dans les documentaires ou les reportages télévisés sur les événements de 2011, et ce sont pratiquement toujours les mêmes : grande foule sur l'avenue Bourguiba à Tunis le 14 janvier devant le ministère de l'Intérieur, symbole de la répression du régime de Ben Ali; manifestants alignés qui prient le 28 janvier sur le pont Qasr al-Nil du Caire, celui qui mène à la place Tahrir, tandis que la police anti-émeute dirige sur eux ses canons à eau; discours officiels de Kadhafi à la télévision libyenne, suivis quelques semaines plus tard de son lynchage par un groupe de rebelles de Misrata; sit-in dans les rues de Sanaa durant la révolte yéménite, etc. Le problème n'est pas de mettre en question le caractère exceptionnel de ces documents visuels, dont l'inscription dans l'Histoire n'est pas en cause, mais de pointer le mécanisme de soustraction d'images qui paraît inséparable d'une volonté de célébration préoccupée surtout de dire ce dont on doit se souvenir. Cette focalisation sur un nombre réduit de séquences rencontre, directement ou indirectement, la tendance déjà soulignée d'une consolidation des stéréotypes révolutionnaires, par définition restreints et se renouvelant peu. Elle a également trait au problème essentiel d'une transformation de ces images en archives de la période tourmentée à laquelle elles se rapportent, à leur « historicité » pour reprendre un mot de Sylvie Lindeperg désignant ici la reprise d'une « image qui n'a nullement été produite dans [la] perspective » de devenir « archive par l'usage qui en est fait<sup>2</sup> ». Quel est cet usage, d'abord, dans le cas des révoltes arabes? Témoigner d'un contexte de vie devenu intolérable; arracher à ce contexte un morceau de réel qui montre que ce témoignage en images (et parfois en mots) est aussi bien ce à quoi les gouvernants dénoncés s'opposent violemment. La légitimité d'un témoignage de ce genre ne provient pas de la position de victime de celui qui s'efforce de le transmettre à tout prix, pour la simple raison que les personnes en lutte contre un système totalitaire ne se vivent pas nécessairement comme victimes : l'urgence de la situation qu'elles affrontent ne leur laisse pas le temps de se considérer en vaincus de l'Histoire, quelle qu'en soit l'issue. Si légitimité il y a, elle réside avant tout dans le geste même du soulèvement où se dissipe la frontière ultime, celle entre la vie et la mort; comme

---

1. Signalons que la réalisatrice syrienne Hala Abdallah prépare actuellement un film intitulé *Comme si nous attrapions un cobra*, qui portera sur le dessin satirique et l'art de la caricature en Syrie et en Égypte.

2. « Images d'archives : l'emboîtement des regards », entretien avec Sylvie Lindeperg par Jean-Louis Comolli, *Images documentaires*, n° 63, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> trimestres 2008, p. 35.

le déclare le réalisateur Oussama Mohamed en avril 2011 au sujet de la révolte qui s'est emparée de son pays, la Syrie : « *Quelque chose a définitivement changé dans les consciences. J'ai moi-même le sentiment que la mort n'a plus la même signification. Il m'arrive de songer à ma propre mort et je ne me sens pas mal : ce n'est peut-être qu'une impression, mais je pense que nous nous trouvons actuellement dans une situation où la mort peut devenir synonyme de vie. Les gens qui tombent en ce moment font partie de moi*<sup>1</sup>. » Irréductibilité du soulèvement où la dénonciation des injustices finit par achever la vacuité de nos peurs ; comme l'écrivait Michel Foucault sur ce point : « *Un homme seul, un groupe, une minorité ou un peuple tout entier dit : "Je n'obéis plus", et jette à la face d'un pouvoir qu'il estime injuste le risque de sa vie*<sup>2</sup>. »

Les images des révoltes arabes sont pour la plupart indissociables d'une effectuation de ce risque, et elles nous informent corrélativement sur la façon dont elles sont vécues par les populations insurgées : cadrages incertains pris dans un mouvement de fuite ; plans tronqués par un mur en raison de la position cachée du manifestant ; « *mains fragiles* » en acte, comme le repérait déjà Chris Marker dans *Le fond de l'air est rouge* sur la décennie de luttes 1967-1977, qui servent de relais entre un corps fébrile, en danger, et une époque agitée. Manière aussi de « *faire passer de l'histoire* », comme l'indiquait autrement Foucault à propos des modalités d'enregistrement d'un présent historique par ses acteurs, modalités inséparables de l'élaboration d'un savoir de ce présent destiné aux générations futures, en faveur d'autres luttes à venir, sachant que les pouvoirs de toutes sortes (politiques, médiatiques, etc.) multiplient les façons de « *prendre possession de cette mémoire* » en construction, pour sans cesse « *la régenter, la régir*<sup>3</sup> ». Nous sommes peut-être alors en mesure d'apporter une réponse au problème investi préalablement, celui de l'historicité de cet océan d'images que nous avons virtuellement à disposition sur internet ou dans nos ordinateurs. Avant de devenir une archive à part entière, les images des « printemps arabes » ont schématiquement une double fonction (quand elles ne sont pas détournées par les entreprises de commémoration, qui orientent ou « régissent » notre regard sur les événements) : elles servent d'armes pour le présent et, délibérément ou pas, de forces pour l'avenir. Elles sont certes enveloppées dans des circonstances très incertaines qui en révèlent toute la fragilité, mais elles restent bien des outils de formation d'un cadre militant ; elles régénèrent en puissance la mémoire des luttes, puisqu'elles constituent autant de jalons mouvants sur lesquels d'autres soulèvements pourront rebondir, quitte à opérer un pas de côté par rapport au passé et à se situer ailleurs. C'est en ce sens que l'archive issue de ces sources visuelles entretient un « *rapport distendu au réel* » qu'elles

---

1. « La peur au ventre », entretien avec Oussama Mohamed, *Cahiers du cinéma*, n° 667, mai 2011, p. 85. Oussama Mohamed vit désormais en exil en France.

2. Michel Foucault, « Inutile de se soulever ? » (1979), in *Dits et écrits*, II, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 790-791.

3. Michel Foucault, « Anti-Rétro » (1974), in *Dits et écrits*, II, Gallimard, 1994, p. 649.

donnent pourtant à voir, comme le remarque Sylvie Lindeperg dans l'entretien précité lorsqu'elle étudie plus généralement l'usage que la discipline historique fait d'un matériau d'images qui n'y est à l'origine pas destiné. Étant entendu que ce n'est pas le privilège des seuls historiens de profession d'assurer ce devenir-archive de l'image. Les cinéastes peuvent aussi bien l'effectuer, comme Alain Resnais dans *Nuit et brouillard*, en explorant les diverses « *strates et les régimes d'images* » qui se rapportent aux camps d'extermination durant la Seconde Guerre mondiale, avec tous les dangers auxquels un travail d'archive comme celui-ci se trouve confronté : d'être à son tour « recyclé » dans d'autres films sur cette même période jusqu'à aboutir à un nivellement des couches d'images pourtant soigneusement différenciées par Resnais<sup>1</sup>; travail de distinction aujourd'hui d'autant plus nécessaire avec la multiplication sans précédent des supports d'enregistrement et de diffusion.

Il y a là, plus globalement, un court-circuit fécond à entretenir entre cinéma et histoire qui implique une posture liminaire au regard de cet ensemble bigarré d'images dont nous sommes les contemporains : celle consistant, d'abord, à essayer de décrire ces images comme elles se présentent et, en l'occurrence, comme elles nous arrivent d'une région du monde en pleine effervescence – dans leur texture, dans leur durée, dans les figures qu'elles donnent à voir ou les sons qu'elles rendent audibles, etc., que ces éléments soient lacunaires au pas, parfois aux limites de nos seuils de perception. L'une des tâches de l'historien ou du cinéaste soucieux de « faire passer de l'histoire » réside justement dans cette attention portée aux insuffisances des composantes de l'image, que ces insuffisances renvoient aux périlleuses conditions dans lesquelles elles ont été prises, ou qu'elles conditionnent à l'opposé une intervention au niveau de son cadrage, de sa matière, ou de son enchaînement avec d'autres images, par modification si l'on recentre par exemple l'image autour d'un motif en particulier, par élimination si l'on décide de couper une séquence pour se concentrer sur ce que l'on estime être son « action principale ». Dans le premier cas, il convient d'être aux aguets de chaque détail, y compris ceux qui laisseraient croire à l'existence d'un manque dans ce qui est représenté, ou encore d'accompagner ces moments de latence qui précèdent ou suivent un événement saillant (bruits de tirs soudains lors d'un regroupement pacifique, arrestation arbitraire d'un manifestant par les forces de l'ordre, colonne de fumée dans le ciel d'un faubourg, etc.). Dans le second cas, il s'agit de révéler les stratégies d'ordonnancement à l'œuvre dans les chaînes d'informations télévisées ou certains documentaires qui limitent, par ces opérations de sélection ou de rétention d'images, notre compréhension des soulèvements de l'année 2011. Nous devons conquérir une capacité de lecture de toutes ces images impersonnelles, sans signature, tout en combattant les « [formes] de destruction de la durée et de la perception temporelle<sup>2</sup> » que charrient avec elles

---

1. Sylvie Lindeperg, entretien cité, p. 35.

2. *Ibid.*, p. 32.

ces stratégies d'inspiration médiatique. Nous devons apprendre à les contempler, puis à les commenter avec des mots ou même avec des images, puisqu'un commentaire d'images peut aussi bien se faire avec d'autres images, conformément à une démarche suivie par Harun Farocki dans son travail filmique sur l'étude de la « séquentialité des images<sup>1</sup> » : mises en rapport d'éléments hétérogènes, effets de disjonction, confrontations en différé, etc. Avec l'idée supplémentaire que ce commentaire doit prendre en compte les médiations, notamment techniques, par lesquelles ces agencements visuels se fabriquent ou nous parviennent.

Comment assurer une contemplation des images des révoltes arabes tout en réutilisant ces images sans tomber dans les pièges de la commémoration? Comment combiner en outre les deux caractéristiques de ces sources amateurs indiquées précédemment – l'image comme archive et l'image comme force – de telle sorte qu'elles sollicitent aussi bien les historiens qui se pencheront sur cette période qu'elles servent d'inspiration pour d'autres luttes dans le futur? Il n'y a bien entendu pas de réponses définitives à ces questions, et tous les genres de film, fiction ou documentaire, sont susceptibles de s'en emparer et de proposer une solution formelle singulière. Une tentative très intéressante de montage de vidéos presque exclusivement trouvées sur YouTube vient d'avoir lieu; il s'agit de *No Revolution without a Revolution*, réalisé cette année par le Britannique Peter Snowdon. À l'origine de ce projet, il y a le sentiment mêlé d'enthousiasme et d'inquiétude de l'auteur qui suit les soulèvements devant son ordinateur au fur et à mesure que les images des événements sont postées sur internet par les manifestants. Il fallait donner corps à cet enthousiasme – affect révolutionnaire, comme Kant l'avait noté à l'époque de la Révolution française –, surtout actuellement, à un moment où le destin des « printemps arabes » semble se placer sous le signe du désenchantement, voire de la répression. Trois éléments principaux distinguent ce film d'autres essais documentaires connus à ce jour, et qui l'inscrivent dans un devenir-archive de l'image amateur peu fréquent, en même temps qu'il parvient à éviter, par le seul geste de montage, la manie de l'héroïsation. Premièrement, Snowdon propose une version longue de séquences que nous croyions connaître, et que nous découvrons ici dans leur durée presque intégrale. Ainsi de la scène vue depuis la fenêtre d'un immeuble où un homme seul crie sa joie sur l'avenue Bourguiba déserte, le soir du 14 janvier après la fuite de Ben Ali; scène bouleversante que nous avons pu voir à la télévision, mais dans un format beaucoup plus court : la voir ou la revoir dans un temps plus étiré permet de prendre conscience des conditions où cette vidéo a été tournée, et d'entrevoir l'interaction entre ce manifestant et les personnes qui se trouvent autour de la caméra, dont certaines chantent et d'autres pleurent. Deuxièmement, Snowdon donne à voir des images presque jamais vues, qui existent pourtant sur le net, mais sont délaissées

---

1. Christa Blümlinger, « De l'utilité et des inconvénients de la boucle pour le montage », in *HF/RG* (Harun Farocki / Rodney Graham), Éditions du Jeu de Paume-Blackjack Éditions, 2009, p. 79.

par les médias (et les internautes) car issues de contrées moins considérées où des révoltes ont pourtant eu lieu. Comme dans le royaume de Bahreïn, où les manifestations furent réprimées de manière sanglante : Snowden décide de montrer dans ce cas la silhouette floue d'un homme qui court assez longuement dans un terrain vague, le drapeau du royaume entre les mains, avant d'être rattrapé par des hommes armés en civil, aux contours non moins indécis, sortis de nulle part. Ou comme en Syrie, où les images de la répression ne sont pas toujours diffusées à la télévision en raison de leur extrême violence; *No Revolution...* préfère révéler une contestation dominée par l'humour, comme le prouve l'extraordinaire séquence où un jeune adolescent de la ville de Homs fait usage devant ses camarades de rue d'un bazooka artisanal qu'il arme de projectiles d'une espèce très particulière : des pommes de terre, ou même des oignons qu'il projette contre un bâtiment du régime pour « *faire pleurer Bachar* »... Images déjà vues que nous revoyons autrement; images que nous découvrons et qui relancent notre point de vue sur les révoltes arabes en l'élargissant. Images enfin qui interrogent, à partir d'une suite raisonnée de vidéos, notre relation à ce média qu'est internet, et le rapport que nous entretenons à travers lui avec l'histoire présente. C'est le troisième point que met en lumière ce film, qui ne se confond pas avec un documentaire à proprement parler, puisque, comme le déclare son auteur, il s'agit d'abord de saisir le « *rythme intérieur* » de la contamination du phénomène révolutionnaire d'un pays à l'autre, « *tel qu'il peut être capté à travers une seule des dimensions de sa propagation, à savoir, internet*<sup>1</sup> ».

Une question se pose néanmoins à ce niveau de l'analyse : comment envisager, même de loin, la mise en fiction cinématographique des soulèvements arabes? La codification des gestes de l'engagement révolutionnaire ne l'épargnera sans doute pas, et il faut peut-être aborder la question à partir d'un constat de Jacques Rancière datant du milieu des années 1970, et remarquer que les images brutes ou directes ne possèdent pas une efficacité assurée contre les pouvoirs qu'elles pensent contester, puisque ce sont les pouvoirs, aussi bien, qui « [glanent] *quelque chose dans le délire voyeuriste qui marque notre culture présente (frénésie du direct, du documentaire, de l'ethnologique, etc.)*<sup>2</sup> ». Le régime syrien actuel le sait bien, puisqu'il emprunte une stratégie démoniaque de détournement des images prises par les manifestants en lutte contre lui : la télévision à la botte de Bachar al-Assad

---

1. Conversation avec Peter Snowden, par Bruno Tracq, dossier de présentation de *No Revolution without a Revolution* (coproduction Rien à voir et Third Films), p. 28. C'est parce qu'il parvient à interroger les conditions de réception de ses images que le film de Snowden se distingue d'un autre qui s'en rapproche en apparence, *Iraqi Short Films* (2008) de l'Argentin Mauro Andrizzi, entièrement composé d'images de la guerre en Irak trouvées sur internet, mais dont le montage ne questionnait pas de manière aussi pertinente la fabrication d'un regard à partir d'images dispersées sur YouTube.

2. Jacques Rancière, « L'image fraternelle », entretien avec Serge Daney et Serge Toubiana pour les *Cahiers du cinéma*, n° 268-269, juillet-août 1976, repris in *Et tant pis pour les gens fatigués*, Éditions Amsterdam, 2009, p. 26.

reprend en effet dans ses programmes les vidéos postées par la population qui témoignent des pires exactions commises par l'armée ou la police, en précisant toutefois que ce sont là en fait le résultat des violences menées par les « *puissances ennemies de l'étranger* » ou les « *terroristes de l'intérieur* ». Terrible démarche de désinformation où le pouvoir en place se nourrit des séquences visuelles supposées en révéler le véritable visage, en renversant l'origine de ses actes criminels. De cette confusion délibérément entretenue par la propagande syrienne, découle forcément un sentiment d'indistinction qui affecte la force dénonciatrice contenue dans ces images. C'est pour tenter de dépasser cette redoutable indistinction que le collectif clandestin Abou Naddara a choisi de privilégier la réalisation de très courts films dont certains forment de brèves fictions qui se distinguent nettement du matériau amateur d'abord disponible sur internet, repris ensuite par bribes sur les canaux de la télévision d'État. Mis en ligne de façon hebdomadaire à raison d'un film par semaine – le vendredi, jour de prière, jour de colère –, ces films reposent parfois sur des synopsis qui déplacent complètement l'image que nous nous faisons d'un peuple en temps de révolte<sup>1</sup>. Ainsi, le saisissant *Everything is under control Mr. President* montre d'abord un homme immobile debout en plan fixe à l'entrée d'un cimetière, tandis que la caméra se situe à l'intérieur; le plan suivant présente ce même homme devant quelques tombes, le bras plié avec une main statique à hauteur de la tête qui semble rendre hommage à un ou plusieurs disparus; le troisième se rapproche et nous découvrons en gros plan un visage sans expression dont les yeux louchent légèrement. Puis une rafale de mitrailleuse en son *off* : la caméra s'effondre avant que l'écran devienne noir. Un bruit sourd d'explosion avait également ouvert ce fragment filmique d'à peine plus d'une minute, sur fond noir, là encore. Sobriété d'une mise en scène où s'effectue un brouillage des frontières qui rythment d'habitude nos vies ordinaires : frontière spatiale entre la ville et le lieu où reposent ses morts; frontière affective entre l'émotion née d'une révolte et la douleur liée à la perte d'un proche; frontière existentielle entre la vie et la mort... Autant de limites rendues chancelantes par ce morceau de fiction qui rend autrement sensible le constat énoncé plus haut par Oussama Mohamed : « *Nous nous trouvons actuellement dans une situation où la mort peut devenir synonyme de vie.* »

Abou Naddara ne propose pas uniquement de courtes fictions de ce type. Le collectif se situe également sur le terrain de la contre-information, puisqu'il emploie, en les déplaçant, certains codes du reportage sur les arrangements politiques du régime (*Jihad à la Assad*, avec un visage dans la pénombre, mais dont une partie est presque invisible, et l'autre enveloppée d'un halo de couleur rouge); il transforme aussi en images d'archives, en les diffusant en noir et blanc, des scènes d'endoctrinement où des enfants syriens, tels des automates maladroits, célèbrent

---

1. Tous les films du collectif Abou Naddara sont disponibles sur Vimeo, le site de stockage et d'échange de vidéos.

la gloire de Bachar al-Assad (*Once upon a time in Syria*); il donne la parole à des femmes qui, à la suite du soulèvement commencé en mars 2011, signalent plusieurs bouleversements dans leur vie la plus quotidienne, comme rentrer chez soi après minuit (*D'une révolution l'autre*). Les vidéos anonymes d'Abou Naddara oscillent en un sens entre un parti pris fictionnel, en rupture avec les images parfois très dures que l'on trouve sur internet (ou sur les chaînes de TV inféodées à la dictature), et une manière autre de témoigner qui révèle de nouveaux modes de voir et de parler, de penser et d'agir. Dans tous les cas, apparaît caduc le couple du héros et de la victime si prégnant dans la représentation traditionnelle des révolutions, et s'esquissent simultanément des manières inédites d'envisager la révolte en images ou en mots, loin de l'imagerie consacrée de l'être souffrant ou indigné. Notons que cette double exigence n'est le privilège d'aucun genre en particulier; elle concerne aussi bien le documentaire que la fiction, et constitue sans doute la pierre de touche des films sur les révoltes arabes. Comme l'écrit clairement Rancière, ce qui compte n'est pas « *l'explication d'une situation – fictionnelle ou réelle – par les conditions sociales* », avec toutes les dérives d'une typification du peuple déjà évoquée; l'important, c'est de montrer la « *puissance du regard et de la parole, la puissance de suspens qu'ils instaurent* », sachant que, en ces matières, « *la question politique est d'abord celle de la capacité des corps quelconques à s'emparer de leur destin*<sup>1</sup> ». Quelles fictions sauront donner une voix et un regard à ces corps sans noms? Étant dit que nous sommes confrontés à une sorte de mal de fiction qui renvoie moins à un manque de nature statistique (il y aurait moins de fictions que de documentaires) qu'à un questionnement sur les manières dont la fiction saura se renouveler dans le sillage des « printemps arabes » et de sa monumentale réserve d'images. Quelles fictions, donc? Certainement pas les « *biopics* » qui porteront sur les figures devenues emblématiques des soulèvements les plus connus : Mohamed Bouazizi pour la Tunisie, Wael Ghonim pour l'Égypte. Certainement pas non plus les entreprises filmiques qui se situent d'emblée dans une dimension réflexive de célébration et investissent les événements à travers le prisme d'un intimisme du couple caricatural ou d'un familialisme rampant, comme en témoigne le désolant *18 jours*, « points de vue » sur la révolution proposés par dix auteurs égyptiens qui se précipitèrent à Cannes pour le présenter en marge du festival. Peut-être faudra-t-il parvenir à se détacher d'un lyrisme cinématographique de commémoration qui manque fatalement ces « corps quelconques », ou les utilise pour défendre la « bonne cause » révolutionnaire, ce qui est une façon parmi d'autres d'éprouver un contentement malséant en se drapant d'une légitimité venue du mouvement d'un peuple en colère. Peut-être faudra-t-il aussi porter à l'écran l'« incapacité » de ces corps à incarner un destin dans l'après-coup des révoltes, sans renier ces dernières pour autant, encore moins les trahir sur le mode désenchanté du « À quoi bon se soulever? ». Il s'agirait seulement, et c'est déjà beaucoup, d'échapper à l'illusion



selon laquelle l'enthousiasme issu de la révolution coïnciderait avec son effectuation, et d'accorder par contraste un droit aux films qui viendraient contrarier toute fossilisation des luttes en cours, sachant que la figure du héros appartient à la mythologie, que le peuple n'a pas d'identité, et que l'histoire ne possède pas de fin<sup>1</sup>.

---

1. Reste sans doute la question ultime, celle de la diffusion des films, indissociable de celle des publics auxquels, dans les pays où un soulèvement a eu lieu, les films sont montrés. Ou ne sont pas montrés, ce qui est pratiquement la règle. Il faut des salles, assurément, comme l'Association tunisienne d'action pour le cinéma (ATAC) l'explique dans un rapport très complet datant de 2009 et rédigé par quelques jeunes cinéastes dont Ismaël Louati et Ala Eddine Slim : « *La salle de cinéma n'existe plus en Tunisie : une quinzaine de salles en activité dont une poignée offrent des conditions de projections acceptables et une seule offre une programmation de films digne de ce nom* » (pour consulter ce rapport : <<http://ciac.over-blog.net/article-34594828.html>>). Il y a certes les festivals, et les festivals sont utiles, mais le mal de fiction ne pourra être investi sans repenser aussi les conditions de visionnage des films hors de ces manifestations temporaires.

# *Cher Kaurismäki*

*par Julio Baquero Cruz*

**I**l y a quelques semaines, j'ai profité d'un voyage de travail pour voir *Le Havre*, le dernier film d'Aki Kaurismäki. Depuis, je garde le billet d'entrée dans une des poches de mon manteau.

Cela faisait longtemps que je n'étais pas entré dans un cinéma. Depuis la naissance de mon fils j'y suis allé très peu. J'ai vu *Ordet*, de Dreyer, il y a plus de trois ans, à la Cinémathèque de Madrid. Il y a deux ans j'ai vu dans un petit cinéma parisien le dernier film d'Alain Cavalier, *Irène*. J'ai toujours aimé le cinéma de Cavalier, mais *Irène* m'a laissé froid. Il ne m'a pas paru être à la hauteur du *Filmeur*. J'ai vu aussi le dernier film de Sofia Coppola, il y a un an, profitant d'un autre voyage de travail. J'ai passé un bon moment mais cela ne m'a pas enthousiasmé. C'est, comme le cinéma de son père, un produit de bonne facture, mais un peu plat. Il n'y a aucune exploration, juste une utilisation de procédés connus, d'effets dont on sait bien qu'ils fonctionnent.

La petite ville où j'ai vu le film de Sofia Coppola et où je viens de voir *Le Havre* fut pour moi un lieu de cinéphilie effrénée entre 2001 et 2004, années où j'ai vécu là-bas. Dans ce lieu il n'y avait rien à faire. Les rues étaient désertes à six heures du soir et les week-ends. Mais il y avait une oasis : la cinémathèque. C'est là que je me réfugiais, fuyant l'ennui, presque toujours seul. J'y ai vu tout Antonioni, tout Welles, tout Ozu, tout Dreyer, tout Tarkovski, tout Sirk, tant et tant de films dont je me souviens parfaitement, beaucoup de films mauvais ou passables, mais quelques-uns éblouissants. À certaines périodes j'allais jusqu'à trois ou quatre fois par semaine aux deux séances de l'après-midi. Ensuite je pensais aux films que j'avais vus. J'écrivais dessus. Je rêvais d'eux. Époque dorée de ma vie que cette époque cinéophile. Les conditions qui la rendaient possible – solitude et irresponsabilité – n'existent plus aujourd'hui.

Je ne suis pas le seul à avoir cessé d'aller au cinéma ces dernières années. On me dit que les cinémas sont de plus en plus vides. L'homme cesse d'être un animal social sans cesser d'être un animal. Du moins, sa dimension sociale se manifeste-t-elle d'une autre manière. Nous assistons avec nostalgie au déclin du cinéma comme scène de l'ultime forme de catharsis collective rituelle. L'humanité, c'est évident, a trouvé d'autres façons de purger ses affects. L'homme ne se lasse pas d'approfondir la monadologie qui le caractérise.

J'ai vu d'autres films dernièrement, chez moi, bien sûr, avec le vidéoprojecteur, comme *Pina*, par exemple, ou les récentes fariboles de Woody Allen, pour passer le temps. Mais le vidéoprojecteur, même si l'image est grande et a une bonne définition, même si le son est bon, ce n'est pas la même chose que le cinéma. Voir des films seul, chez soi, dans le silence, offre des avantages. On n'a pas à supporter l'odeur du voisin, les bruits, les rires ou les sanglots inopportuns, les commentaires superficiels, le pop-corn omniprésent. Mais il y a une chose que nous perdons et qui participe de la magie d'aller au cinéma : l'expérience de la grande salle, de la grande image, de ces figures dont la taille dépasse la réalité dans tous les sens du terme, de l'espace immense, du faisceau de lumière qui aveugle, voile et vole jusqu'à prendre corps sur l'écran, de la texture noble des photogrammes projetés à partir des négatifs en mouvement, qui ont une aura que les images numériques, avec leur texture pâteuse, ne possèdent pas.

La grande image n'a pas de forme. Lao-tseu se référait au cinéma, sans doute. Car au cinéma, surtout s'il n'est pas fait ni projeté au moyen d'engins numériques, tout coule davantage, tout prend une autre dimension, tout nous parle de l'ère des titans, même lorsqu'il s'agit, comme chez Kaurismäki, de titans minuscules. Il est plus facile que ces images nous émeuvent là que dans l'intimité du foyer. Ce n'est pas la même chose de voir un film seul que de le voir à côté d'inconnus avec lesquels s'instaure une sorte de communion silencieuse. L'expérience radicale de l'autre a lieu dans la salle de cinéma.

Nous n'allons plus au cinéma; le cinéma est dénaturé et a quasi sombré comme forme artistique, mais Aki Kaurismäki résiste. Il est un anachronisme, un des rares cinéastes en activité qui conçoit encore le cinéma comme un art, non pas comme un produit commercial ou un simple divertissement, et qui parvient à faire de ses films des œuvres d'art. Des cinéastes artistes, il y en a toujours eu et il y en a encore, bien que, dans les circuits commerciaux, il s'agisse d'une espèce en voie de disparition. Or, souvent, leurs œuvres ne sont pas à la hauteur de leurs aspirations et s'avèrent ennuyeuses, prétentieuses et ratées. Les exemples sont légion. Le cinéma d'auteur connaît beaucoup d'échecs, de même que le cinéma commercial, mais les échecs du cinéma d'auteur sont plus retentissants car la chute est gigantesque. Un mauvais Hitchcock se supporte mieux qu'un mauvais Truffaut.

Il y a longtemps que je veux écrire sur Kaurismäki, tout comme cela fait des années que je veux écrire sur certains thèmes chez Antonioni, sur certains sujets chez Ozu ou sur certains films de Visconti. Mais je ne trouve pas le moment, et quand je dis le moment je ne me réfère pas seulement au temps. L'écriture sur le cinéma est toujours différée, parce que j'ai toujours d'autres choses plus urgentes à faire et parce que je ne suis jamais sûr de pouvoir rendre justice aux images par les mots; que les mots pourront refléter, ou au moins commenter, la sensation que procure le film. Et il y a aussi une force qui nous pousse à nous taire, à ne vouloir rien dire, à être un simple spectateur qui goûte les œuvres de manière totalement passive.

Le grand cinéma nous laisse souvent ainsi, dans un état de grâce dont nous ne voulons pas sortir, un état de grâce qui ne peut être que celui d'un réceptacle, et à partir duquel nous ne pouvons rien dire. Si l'on commence à analyser, à expliquer, à examiner dans le détail, la grâce se dissipe. Certaines pages de Mahler et certains passages de Schumann « nous donnent la chair de poule ». Le plaisir esthétique, finalement, est aussi simple que cela. Ce n'est ni la compréhension ni l'analyse. Cela n'a rien à voir avec l'intelligence ni avec la technique. Je dirais même que l'intelligence et la technique empêchent ou peuvent rendre difficile le plaisir esthétique. Le musicien qui étudie les *Variations Goldberg*, le mélomane qui écoute la même œuvre en suivant la partition, l'écrivain qui retravaille ses phrases, le critique de cinéma qui voit un film photogramme par photogramme en cherchant Dieu sait quoi, pour postuler certaines relations formelles, sans parvenir à nous dire à aucun moment si l'œuvre lui a plu ou non et pourquoi, se situent à des années-lumière de l'expérience esthétique. Ils peuvent nous expliquer comment une œuvre est construite. Ils ne peuvent pas nous dire pourquoi elle nous émeut. Pire encore, sauf dans de rares cas, leurs explications ne nous émeuvent pas et nous éloignent du plaisir procuré par l'œuvre.

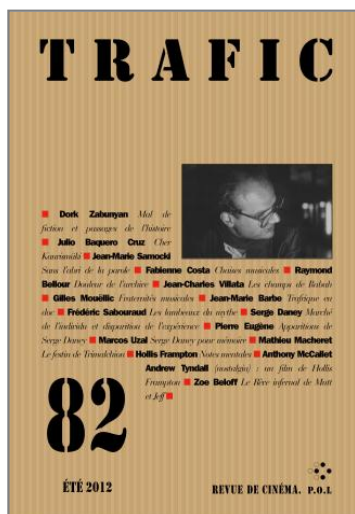
Cela dit, comment oser parler du film de Kaurismäki? Ces pages ne se contredisent-elles pas elles-mêmes? C'est possible. Mais j'essaierai de l'éviter en me limitant à décrire mon expérience du film, en m'efforçant d'expliquer pourquoi il m'a ému.

Sans vouloir l'être ni le paraître, *Le Havre* est un film important. Sans avoir jamais prétendu l'être, le cinéma de Kaurismäki est un cinéma important. J'aime ce cinéma parce qu'il dit quelque chose de profond et d'authentique sur la condition humaine. J'aime ce cinéma parce qu'il le dit avec des moyens honnêtes et modestes, sans grandiloquence, parce qu'il nous parle d'une voix naturelle, sans cris ni hurlements, d'une voix qui pourrait être celle de quiconque, parce que c'est un miroir dans lequel nous nous voyons mieux.

J'ai aimé ce que voulait dire Sean Penn avec *Into the Wild*, de même que j'ai aimé ce que voulaient dire Anderson avec *Magnolia* ou González Iñárritu avec *21 grammes*. Mais je n'ai pas aimé la façon dont ils le disaient. J'ai été irrité par la grandiloquence des moyens, les effets, les passages affectés de la trame, l'usage et l'abus du temps comme stratégie narrative, pour remplir des vides, comme le font souvent Tarantino et tant d'autres, le travail peu discret de la caméra, et surtout la rhétorique trop appuyée à certains moments, les messages soulignés, rabâchés, les certitudes de leurs auteurs, l'assurance avec laquelle ils parlaient, le manque de nuances, de doutes, l'excès de sens, reflet de la culture d'où ils parlent et qui parle à travers eux.

(Entre nous, je préfère ce qu'il reste de la culture européenne. Il ne reste pas grand-chose, il est vrai, mais ces restes brillent davantage et d'une lumière plus suggestive maintenant, dans son éclipse prolongée, qu'à son apogée.)

Achevé d'imprimer en mai 2012  
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.  
à Lonrai (Orne)  
N° d'éditeur : 2288  
N° d'édition : 243468  
N° d'imprimeur : 12xxxx  
Dépôt légal : juin 2012  
*Imprimé en France*



## Collectifs POL Trafic 82

Cette édition électronique de la revue  
*Trafic 82*  
 a été réalisée le 19 juin 2012 par les Éditions P.O.L.  
 Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,  
 achevé d'imprimer en mai 2012  
 par Normandie Roto Impression s.a.s.  
 (ISBN : 9782818016558 - Numéro d'édition : 243468).  
 Code Sodis : N52871 - ISBN : 9782818016572  
 Numéro d'édition : 243470.

Avec le soutien du

