

« Les corps politiques du cinéma documentaire »

par Antoine Garraud

Traverses – la revue de film-documentaire.fr

2017/01 – « Formes politiques, politique des formes »

Extrait :

Nous nous proposons ici de situer la manière dont se nouent art et politique dans la philosophie de Rancière. Puis de repérer, dans une approche critique de leur mise en scène, les effets politiques de quelques films documentaires dont la politicalité tient moins au sujet qu'ils abordent (l'émigration et le statut des émigrés) qu'aux formes qu'ils inventent pour aborder cette question.

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.film-documentaire-ecrits.fr/traverses1-corpspolitiques>

Pour citer cet article :

GARRAUD Antoine, « Les corps politiques du cinéma documentaire », Traverses – la revue de film-documentaire.fr, 2017/01, Formes politiques, politique des formes

© Film-documentaire.fr - Tous droits réservés pour tous pays

Les corps politiques du cinéma documnetaire

*« J' ai l' impression de naviguer dans un film de Walt Disney,
mais joué par Humphrey Bogart, donc dans un film politique. »*

Réplique d'Anna Karina dans *Made in USA* de Jean-Luc Godard

Dans la philosophie de Jacques Rancière, la « politique » se définit comme « *un jeu des pratiques* » vérifiant l'égalité des membres d'une communauté. Elle s'oppose à la « police » qui est la distribution inégalitaire des places et des fonctions dans cette même communauté. Le rapport police/politique est un rapport dialectique auquel correspond un rapport consensus/dissensus : le dissensus politique, qui active les contradictions internes du consensus social ou policier, n'a lieu qu'à partir du consensus et au sein de ce dernier. Le consensus n'est pas l'effet d'un contrat social, d'un compromis engageant également le consentement de toutes les parties de la communauté, mais il se fonde dans un « *partage du sensible* », qui est à la fois « *le système des formes a priori déterminant ce qui se donne à ressentir* » [1] et la « *loi généralement implicite qui définit les formes de l'avoir-part* », de la distribution des fonctions et des places dans la hiérarchie sociale, « *en définissant les modes perceptifs dans lesquels ils s'inscrivent* » [2]. En conséquence, si les œuvres d'art peuvent avoir une efficacité politique, cette efficacité ne sera pas celle d'un art militant exposant les injustices et véhiculant des messages politiques. La politique de l'art a plutôt lieu, pour Rancière, à l'endroit où se rencontrent l'« *esthétique de l'art* » (sa détermination moderne qui l'inscrit dans un « *régime esthétique* ») et « *l'esthétique de la politique* » (le fondement de la politique dans un partage du sensible). Or cette rencontre ne peut être, pour le philosophe, l'effet d'un calcul, d'une volonté de l'artiste qui anticiperait les effets de ses œuvres depuis une science de ces effets incluant une connaissance du fonctionnement des sensibilités et des consciences auxquelles elles s'adressent.

La politique de l'art a lieu *a posteriori* et ne s'anticipe pas. Cet *a posteriori*, ce repérage après coup de la politique des œuvres redonne une place centrale à la critique que les

romantiques allemands de l'*Athenaeum* concevaient déjà comme un « *déploiement du processus de l'œuvre* ». Et il en va des films du cinéma documentaire comme de toute œuvre d'art : leur politique se repère a posteriori dans leur analyse critique.

Nous nous proposons ici de situer la manière dont se nouent art et politique dans la philosophie de Rancière. Puis de repérer, dans une approche critique de leur mise en scène, les effets politiques de quelques films documentaires dont la politicalité tient moins au sujet qu'ils abordent (l'émigration et le statut des émigrés) qu'aux formes qu'ils inventent pour aborder cette question.

Le régime représentatif de l'art

Dans *Le Spectateur émancipé*, Rancière écrit : « *on suppose que l'art nous rend révolté en nous montrant des choses révoltantes...* ». On pose, ce faisant, « *comme évident le passage de la cause à l'effet, de l'intention au résultat* ». Mais ce « *modèle pédagogique de l'efficacité de l'art* » présuppose un « *continuum sensible entre la production des images, gestes ou paroles et la perception d'une situation engageant les pensées, sentiments et actions des spectateurs* » [3] qui n'a rien d'évident. Cette supposition d'un effet calculable des expressions picturale, musicale, littéraire est, selon Rancière, la rémanence d'une conception de l'art qui appartient à un temps révolu : celui du système des beaux-arts (XVIIe et XVIIIe européen). Ce système consistait dans une législation des expressions artistiques autour du concept aristotélicien de mimesis qui distribue hiérarchiquement les tableaux et les poèmes, en « *genres* ». La *mimesis* y est un « *principe normatif d'inclusion* » définissant « *les conditions selon lesquelles des [œuvres] peuvent être reconnues comme appartenant en propre à un art et appréciées dans son cadre, comme bonnes ou mauvaises, adéquates ou inadéquates* » [4]. Ainsi, dans l'art de peindre, la peinture d'histoire, qui met en scène des figures nobles, mythologiques, ou tirées de l'histoire antique, dont la grandeur s'accorde à une monumentalité des tableaux, prime sur la scène de genre qui met en scène des gens du peuple, laquelle prime sur le paysage, qui l'emporte sur la nature morte. Et dans la composition d'un poème dramatique, les personnes d'un rang social élevé devront être

prises en scène dans un poème tragique respectant la règle des trois unités (d'action, de lieu et de temps), dans une forme d'expression noble : l'alexandrin avec césure à l'hémistiche. En résumé, une fois « *déterminé par le sujet représenté, le genre définit les modes spécifiques de sa représentation* » [5]. Dans ce système, l'un des principes auxquels obéit la production artistique est le « *principe de convenance* » qui « *repose sur l'harmonie entre trois personnages : l'auteur, le personnage représenté, le spectateur [lecteur, ou auditeur]* » [6]. La convenance doit respecter « *la nature des passions humaines, les caractères ou mœurs d'un peuple tels qu'ils sont connus, la décence et le goût, la logique des actions propre à un genre* » [7]. C'est au nom de ce principe qu'en 1598, le premier Saint Matthieu du Caravage fut refusé par l'Église : ses pieds sales et son air hagard, pourtant conformes à son identité de modeste péager confronté à une tâche qui le dépasse – rédiger l'Évangile – entraînait en infraction avec la loi mimétique [8] ; c'est encore au nom de ce principe que Diderot, amateur de la peinture de Greuze, condamne en 1765 son *Septime Sévère et Caracalla*, « *la grande peinture ne pouvant tolérer l'expression vivante d'un prince sournois et d'un empereur colérique* » [9]. Mais c'est paradoxalement le plaisir pris par ceux à qui l'œuvre s'adresse (des personnes de qualité au goût éduqué) qui avère la convenance [10]. Si bien que certaines infractions aux conventions firent l'objet, en leur temps, de vives polémiques comme celle que déclenchèrent en 1637 les premières représentations du *Cid*, mettant en scène la fille d'un comte amoureuse de l'assassin de son père. Le plaisir que le public prenait à la pièce finit par l'emporter pour la raison que, dans la vérification du respect des conventions, le plaisir prime sur la règle. Il y a donc dans ce système de l'art classique qui légifère le partage entre les pratiques relevant des beaux-arts et celles qui n'en relèvent pas, une adéquation supposée ou recherchée entre les intentions présidant à la création d'une œuvre et la manière dont elle impressionne la sensibilité de ceux à qui elle s'adresse, un accord entre *poiesis* (création, manière de faire) et *aisthesis* (faculté de sentir) [11] ; un « *continuum sensible* » entre l'artiste et le spectateur, qui autorise l'artiste à calculer ses effets.

Le régime esthétique de l'art

Or, selon Rancière, ce « *régime représentatif* » de l'art fait place, au « *tournant romantique* » du XVIIIe et du XIXe, à un « *régime esthétique* » qui sépare l'expression artistique de sa fonction policière d'expression de l'ordre social dans des formes qui frappent adéquatement les « *bonnes sensibilités* ». « *Le moment où l'art substitue son singulier au pluriel des beaux-arts et suscite, pour le penser, un discours qui s'appellera esthétique est celui où se défait ce nœud d'une nature productrice, d'une nature sensible et d'une nature législatrice qui s'appelaient mimesis ou représentation* » [12]. Ce régime est esthétique parce que l'identification de l'art ne s'y fait plus par une distinction au sein de manières de faire accordées à des modes de perception mais « *par la distinction d'un mode d'être sensible propre aux produits de l'art* » désormais identifiés « *par leur appartenance à un régime spécifique du sensible..., soustrait à ses connexions ordinaires, est habité par une puissance hétérogène* » [13]. L'œuvre d'art apparaît dans ce régime comme « *une forme sensible hétérogène par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible* », « *un mode de focalisation fragmentée* [14] *ou rapprochée qui impose la présence brute, [non signifiante], au détriment des enchaînements rationnels de l'histoire* » et qui ne travaille plus à inscrire dans ses formes le sens de la communauté. C'est le « *roman sur rien* » de Flaubert, le symbolisme de Rimbaud et Mallarmé qui veut rendre au langage ses pouvoirs d'incantation et d'enchantement, les aventures fauviste, impressionniste ou cubiste explorant la pure sensation visuelle, l'abstraction de Malevitch et Kandinsky, la dissonance schönbergienne... Le régime esthétique de l'art est celui qui « *délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts* » [15] et sépare ainsi les formes de l'art de leur fonction d'expression d'un ordre social. C'est pourtant à cet endroit précis de son autonomie moderne, de sa déconnexion avec l'ordre social, que l'art du régime esthétique peut, paradoxalement, toucher à la politique.

Les dissensus de l'art et de la politique

Il faut préciser ici ce que Rancière entend par politique. Il n'emploie pas ce terme dans son sens habituel nommant une pratique du pouvoir, « *un exercice de la majesté, un vicariat de la divinité, un commandement des armées ou la gestion des intérêts* » [16]. Pour le philosophe, la politique est plutôt ce qui travaille à rompre l'« *évidence sensible de l'ordre "naturel" qui destine les individus et les groupes au commandement et à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir et de dire...* » [17]. Selon lui, « *il a suffi, pour reléguer l'immense majorité de l'humanité hors de [la vie publique] de ne pas "voir" qu'ils parlaient, de ramener leur parole au seul bruit de la vie animale* » [18]. En conséquence « *l'histoire de la politique est l'histoire des manières dont ceux qui n'étaient pas "vus" comme capables de discerner et de juger les affaires communes ont su redessiner le champ du visible, du dicible et du pensable qui les enfermait dans cette incapacité* ». La politique est donc « *d'abord une intervention sur le visible et l'énonçante* » [19], elle est ce qui rompt la « *logique des corps à leur place dans une distribution du commun et du privé, qui est aussi une distribution du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit* » [20].

Et l'essence de cette politique « *est le dissensus, [qui] n'est pas la confrontation des intérêts ou des opinions [mais] la manifestation d'un écart du sensible à lui-même* » [21], un « *trouble dans l'expérience perceptive* » [22]. La pratique de la politique consiste alors en une « *subjectivation politique* » qui est une série de « *transformations proprement sensibles d'un corps [...] à sa place dans la distribution policière des fonctions et des places sociales en un nouveau corps, désadapté par rapport à cette place* » [23]. Car le corps, comme l'a montré Foucault, est « *directement plongé dans un champ politique ; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate ; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes* » [24]. Si bien que « *la question pour les dominés* » affirme Rancière, « *n'a jamais été de comprendre les mécanismes de la domination mais de se faire un corps voué à autre chose que la domination* » [25] : « *Les exploités ont rarement eu besoin qu'on leur explique les lois de l'exploitation. Car*

ce n'est pas l'incompréhension de l'état de choses existant qui nourrit la soumission chez les dominés, mais le manque de confiance en leur propre capacité de le transformer. Or le sentiment d'une telle capacité suppose qu'ils soient déjà engagés dans le processus politique qui change la configuration des données sensibles et construit les formes d'un monde à venir à l'intérieur du monde existant » [26]. Ce processus est celui de la « subjectivation politique ».

Cette subjectivation est un « *un qui n'est pas un soi mais la relation d'un soi à un autre* » [27], une identité désidentifiante, un croisement d'identités et de noms : « *des noms qui lient le nom d'un groupe ou d'une classe au nom de ce qui est hors-compte, qui lient un être à un non-être ou à un être à venir* » [28]. Par exemple le nom « *prolétaire* » nomme une classe qui est à la fois un groupe social (les travailleurs manuels, la classe laborieuse, ceux qui vendent leur force de travail pour vivre) et autre chose que ce groupe social : « *la classe des in comptés qui n'existe que dans la déclaration même par laquelle ils se comptent comme ceux qui ne sont pas comptés* » [29]. Ces in comptés sont les « sans-part » qui se subjectivent politiquement en prenant part au commun qui les exclut par une série d'infractions et d'effractions dans le partage sensible organisé par ce commun : grèves, occupations, transformation de voies de circulation en espace de manifestation. S'oppose alors au compte des parties qui composent la société, où le travailleur ne compte que comme travailleur et non comme citoyen, le « mécompte » des luttes sociales qui l'incluent dans la citoyenneté par la démonstration de sa capacité politique à penser l'injustice de sa condition et à agir en conséquence. Ce « *mécompte démocratique* » inscrit alors dans le partage social une « *part des sans-part* ». Il intègre au compte une part qui n'était pas comptée et qui commande de compter autrement. Il ajoute une partie supplémentaire au tout de l'ordre social qui défait cet ordre. Dans cette notion de subjectivation politique des sans-part, Rancière réactive, en rappelant l'étymologie du nom prolétaire (proletarius : celui qui n'est pas compté par l'État), la dimension dynamique du prolétariat, tel que Marx le définit dans sa *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* : il est « *une classe de la société bourgeoise, qui n'est pas de la société bourgeoise, une classe qui est dissolution de toutes les classes* » et, en conséquence « *la dissolution en acte de l'ordre social* » [30].

La subjectivation politique est donc une désidentification, le déni d'une identité imposée par l'ordre social, qui passe par la démonstration d'une capacité que cette identité exclut. L'ouvrier en lutte en 1848 intègre à son identité d'ouvrier une compétence politique qui, dans le partage établi par le suffrage censitaire, est l'apanage de la bourgeoisie. Il n'est alors plus ouvrier au sens du partage policier mais dans un sens politique qui met en litige ce partage. Et son nouveau nom politique de « prolétaire » intègre tous ceux, bourgeois compris, qui participent au litige. Cette désidentification est l'opérateur de toute subjectivation politique : en politique « *le "nous citoyens" se sépare de la collectivité des citoyens définis simplement par une appartenance nationale ; le "nous femmes" se sépare de la collectivité des femmes définie dans les termes de la distribution des identités et des fonctions sexuelles. Il doit toujours pouvoir venir un étranger parmi les "citoyens", un individu masculin parmi les "femmes", un fils de famille parmi "les ouvriers" » [31].*

Aussi bien le sujet politique chez Rancière prend plusieurs noms : « *être poétique* » capable d'assumer la distance des noms aux choses, « *existence suspensive* » qui n'a de place dans aucune répartition des propriétés et des corps, « *quasi-corps* » tirant de son corps la possibilité d'autres corps qui y sont en puissance...

Et c'est à cet endroit de la subjectivation politique et de son dissensus qu'art et politique se rejoignent. Les images du régime esthétique de l'art étant « *des opérations qui produisent un écart, une dissemblance* », elles sont le lieu où « *ces corps désincorporés* » se réalisent (adviennent et se reconnaissent, adviennent en se reconnaissant). « *Les pratiques de l'art ne sont pas des instruments qui fournissent des formes de conscience ou des énergies mobilisatrices au profit d'une politique qui leur serait extérieure. Mais elles ne sortent pas non plus d'elles-mêmes pour devenir des formes d'actions politique collective. Elles contribuent à dessiner un paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable. Elles forgent contre le consensus d'autres formes de "sens commun", des formes d'un sens commun polémique.* » [32]

Le roman moderne, par exemple, de Hugo, Flaubert et Balzac participe de la subjectivation du nouvel homme démocratique par son « *démantèlement de la hiérarchie*

poétique » de l'âge classique (la supériorité de la tragédie sur la comédie...) qui s'accordait à un ordre du monde. Il oppose à la distinction des sujets nobles et vulgaires, propre à l'ancien monde, une égalisation des sujets qui constitue, pour Rancière, une « promotion démocratique des êtres quelconques... voués à la répétition et à la reproduction de la vie nue » [33]. Et c'est sur cette promotion, notamment, que s'appuieront, selon Rancière, les quêtes de dignité qui font le cœur des luttes sociales du XIXe siècle. Cette promotion du quelconque (cette valorisation du « sans valeur » de l'ordre représentatif) se retrouve chez les peintres de cette période qui, non seulement mettent à l'honneur des scènes de genre, ou des paysages et des natures mortes valant pour elles-mêmes, hors de toute signification symbolique, mais entreprennent un travail de « dé-figuration » qui fait « apparaître le geste de la peinture et l'aventure de la matière sous les sujets de la figuration » [34]. Mais cette « promotion démocratique » des œuvres n'est pas, comme dans le régime représentatif de l'art, un effet calculé des œuvres du régime esthétique. Elle est le point où se rencontrent la dérégulation du régime esthétique et la vocation démocratique à défaire la hiérarchie sociale par la construction d'un sujet politique paradoxal dont la contradiction déborde toute possibilité d'institution : un citoyen qui est à la fois gouvernant et gouverné.

L'ouvrier révolutionnaire de 1848 et la « tierce figure » de Pedro Costa

La subjectivation politique consiste donc pour Rancière, dans l'invention d'un nouveau corps : « *Le corps qui agit autrement est d'abord un corps qui perçoit autrement, qui incorpore un autre sensorium, une autre manière de percevoir* » [35].

Il donne un exemple de cette incorporation d'un nouveau sensorium dans *Le Spectateur émancipé*. Il s'agit de la description que donne un ouvrier menuisier de sa journée de travail dans un journal révolutionnaire de 1848 : Le Tocsin des travailleurs. Il y décrit une « *disjonction entre l'activité des bras et celle du regard* » [36] : tandis qu'il pose le parquet d'un appartement bourgeois, « *se croyant chez lui* », il laisse son regard se perdre par la fenêtre, dans une contemplation de la perspective. Il fait sienne l'expérience esthétique des habitants du logement où il travaille et adopte, ce faisant, cette attitude

contemplative qui appartient à l'habitus d'une bourgeoisie esthète et oisive (esthète parce qu'oisive) qui ne peut être celui d'un ouvrier du XIXe siècle « *dont le travail n'attend pas* », dont la vie est sans loisir, et dont le temps libre ne peut être consacré qu'à la récupération des forces qu'il vend à son employeur. En s'appropriant cette perspective, le menuisier se fait un corps identique au corps des dominants « *vers qui convergent les lignes des jardins à la française et celles de l'édifice social* ». Que le regard d'un travailleur manuel se perde dans une contemplation méditative déconnectée de l'activité de ses mains n'est sans doute pas en soi une expérience inédite. Mais la revendication dans un journal ouvrier « *de jouir [de la perspective] mieux que les possesseurs des habitations voisines* » est la revendication d'une égalité des manières d'être et de sentir qui remet radicalement en cause les partages de sensibilité entre les classes bourgeoise et ouvrière fondant en nature la domination de classe. Ce partage de nature qui cherche, dans les années 1830, une assise scientifique dans les *Cours de phrénologie* de Broussais et autorise la bourgeoisie à qualifier, autour des événements de juin 1848, les ouvriers de « *chiens enragés* » et de « *loups* » [37], ou à fustiger les « *mauvaises passions* » des pauvres « *qui les rapprochent des bêtes et du diable* » [38] se trouve alors contesté par la description littéraire, dans un article rédigé par un ouvrier, de son invention d'un corps révolutionnaire passant par une « *appropriation* » des plaisirs d'esthète dont l'exclut, a priori, sa sensibilité ouvrière.

Rancière précise qu'en s'emparant « *de la perspective pour définir sa présence dans un espace autre que celui du "travail qui n'attend pas"*, et se faire un autre corps qui n'est plus adapté au partage policier des places », l'ouvrier « *n'acquiert pas une connaissance de la situation mais [plutôt] des "passions inappropriées" à cette situation*. Or, [là encore], ce qui produit ces passions, ces bouleversements dans la disposition des corps, ce sont les formes de regard correspondant aux formes nouvelles d'exposition des œuvres » du régime esthétique de l'art. Les musées, en particulier, s'ouvrent progressivement au public tout au long du XVIIIe et plus largement après la Révolution. Et ce n'est pas tant la découverte des peintures révolutionnaires de David ou Delacroix qui participe à la subjectivation politique des insurgés de 1848, selon Rancière, mais le fait même qu'elles soient désormais visibles dans l'espace neutre du musée ou dans les encyclopédies, à côté de la peinture d'Histoire, s'adressant désormais à tous. Cette

nouvelle disponibilité des œuvres d'art, d'un art jusque-là réservé au goût éduqué des dominants, contrarie à lui seul le partage du sensible sur lequel repose la distribution sociale excluant l'ouvrier de la jouissance esthétique et, conséquemment, de l'expression littéraire ou du débat politique. C'est à ça que tient la « *politique de l'esthétique* » de Rancière : « *les formes nouvelles de circulation de la parole, d'exposition du visible, de production des affects déterminent des capacités nouvelles en rupture avec l'ancienne configuration du possible* » [39].

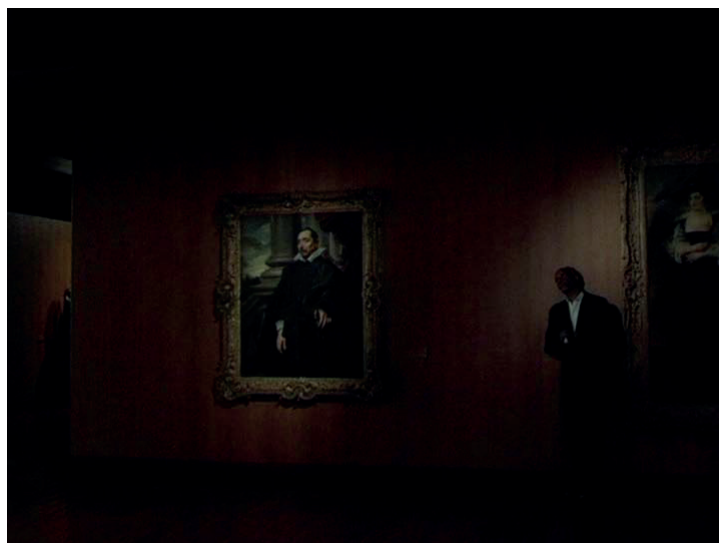


En avant jeunesse !, Pedro Costa, 2006 © Contracosta Produções

Cette figure du corps désincorporé de l'ouvrier à partir de la nouvelle adresse universelle du musée et du roman, Jacques Rancière la retrouve dans *En avant jeunesse !*, un film de Pedro Costa dans lequel le réalisateur donne un tour supplémentaire à cette logique du corps émancipé. Dans *Les Écarts du cinéma*, le philosophe s'arrête sur une séquence du film qui enchaîne la composition d'une « *nature morte* », faite d'un alignement de bouteilles devant la fenêtre d'une chambre aux murs lépreux où vit Ventura, un ouvrier immigré venu du Cap-Vert, avec la pose contemplative du même ouvrier adossé au mur d'un musée, la fondation Gulbenkian à Lisbonne, entre des toiles de maître [40]. Dans un troisième temps, il est chassé du lieu par un gardien qui lui signifie que cet endroit n'est pas pour lui, alors même qu'il a participé à sa construction. Mais le film de Costa, nous dit Rancière, excède la seule dénonciation de l'exploitation du travailleur dépouillé du fruit de son travail, pour emmener la révolte ailleurs. C'est que l'ouvrier, avant d'être chassé du musée s'en excluait déjà lui-même en ne regardant pas

les toiles exposées, préférant « *scruter un énigmatique point de visée, apparemment situé bien au-dessus des tableaux* ». Dans le montage qui oppose le confort restreint de sa chambre au faste de la salle d'exposition, le cadre doré d'une *Fuite en Égypte* apparaît alors comme « *un découpage plus mesquin* » que celui de la fenêtre devant laquelle sont disposées les bouteilles : « *un cadre sans transparence ni réciprocité* ». Ce montage fait apparaître le musée lui-même comme un « *lieu de l'art avare qui exclut le travailleur qui l'a construit, parce qu'il exclut d'abord ce qui vit de déplacements et d'échanges : la lumière, les formes et les couleurs mouvantes, aussi bien que les travailleurs venus de l'île de Santiago.* » [41] L'art qui s'y expose est un art « *qui n'est pas simplement ingrat à l'égard du bâtisseur de musées [mais] aussi avare à l'égard de la richesse sensible de son expérience...* ». Dès lors « *le problème n'est [plus] d'ouvrir les musées aux travailleurs qui les ont construits, il est de faire un art à la hauteur de l'expérience de ces voyageurs, un art issu d'eux et qu'ils puissent partager en retour* ». Un art qui rend aux plus humbles « *tout ce qui est prélevé de richesse sensible, de puissance de parole et de vision, sur la vie et le décor de [leurs] vies précaires* » [42], et qui s'oppose à un monde formaté pour eux, un monde qui « *les sépare de la richesse sensorielle de leur propre expérience* ». Ce monde est celui de l'institution muséale qui, si elle contrariait hier, par son adresse universelle, l'assignation de l'ouvrier à son travail, est à présent perçue comme ce lieu pédagogique où s'ennuient côte à côte les chefs-d'œuvre de l'art classique et l'aspiration du travailleur nomade à un art qui le concerne. Alors même qu'il se trouve à nouveau exclu des « fondations » artistiques, par le retour, dans nos temps consensuels, d'un partage archaïque du social, renouant avec les xénophobies du XIX^e siècle, Ventura, l'ouvrier capverdien de Lisbonne, accueille ce rejet par le même geste que le menuisier de 1848 : en regardant ailleurs. Ce regard absent, inclusif hier, exclusif aujourd'hui, est le vecteur d'une même émancipation : le corps émancipé, qui passait hier par l'adresse nouvelle du musée et du roman pour « s'égaliser » est celui qui se laisse aujourd'hui mettre à la porte des « fondations » d'art, sans révolte, accordant à ceux qui l'excluent qu'il n'y a plus sa place. Le travailleur immigré cherche ailleurs, dans « *la splendeur d'un effet de lumière sur un décor ordinaire* » [43] ou la composition d'une lettre d'amour, un art qui lui parle parce qu'il « le » parle. Mais cette lettre d'amour, qui est la performance artistique de Ventura, mêle

aux mots de l'ouvrier ceux de Robert Desnos, dans un patchwork qui brouille la pure opposition entre grand art et art vivant par l'inclusion du premier dans le second. [44]



En avant jeunesse !, Pedro Costa, 2006 © Contracosta Produções

Or cet art, nous dit Rancière, les films de Costa ne peuvent plus le réaliser, car le monde du musée qui organise la froide rencontre des chefs-d'œuvre et du peuple à l'aune de sa nécessaire instruction est aussi celui qui remplace les cinémas de quartier par des multiplex donnant « à chaque public, sociologiquement déterminé, le type d'art formaté pour lui » et qui fait de *En avant jeunesse !* un « film de festival », un « film pour cinéphiles », transformant en « moine triste celui qui veut un cinéma partageable » [45]. Son cinéma d'auteur n'ayant plus accès à leur regard, il ne peut « rendre aux exclus la richesse sensible de leur monde », comme le faisaient jadis les fictions de Ford, Walsh ou Tourneur devant lesquels « les spectateurs des salles de quartier [jouissaient] de la splendeur égale d'une montagne, d'un cheval ou d'un rocking-chair, sans aucune hiérarchie de valeur visuelle entre hommes, paysages, animaux ou objets » [46].

Le cinéma de Costa assume cette séparation, et consent « à n'être que la surface où un artiste cherche à traduire en figures nouvelles l'expérience de ceux qui ont été relégués à la marge ...un exercice du regard et de l'écoute ...un film qui se fait à la place d'un autre ... qui montre sa distance avec le mode de circulation des paroles, des sons, des images, des gestes et des affects au sein duquel il pense l'effet de ses formes » [47]. Incarnés le plus souvent par les protagonistes réels des vies exposées, jusqu'à rendre

incohérente la trame narrative des films par l'inscription d'événements de leur vie qui ont lieu simultanément au tournage, ces exclus des films de Costa (*En avant jeunesse !*, *Ossos*, *Dans la chambre de Vanda...*), assument une « *fêlure* » qui les situe dans un écart [48]. Leur mutisme et leur regard absent ne sont pas l'expression d'un autisme ou d'une résignation, mais la composition à l'écran d'une « *tierce figure* » : « *ni un personnage de documentaire suivi dans le quotidien de son activité, ni un personnage de fiction, mais une pure figure née de l'annulation même de cette opposition qui scinde l'humanité en espèces différentes* » [49]. On croit aux personnages jusqu'à ce que leurs visages « *se fendent* » et que « *l'invention s'avoue comme telle pour témoigner d'un réel qui ne se laisse ni reconnaître ni réconcilier* » [50]. C'est ici, à l'endroit où le cinéma inquiète la réalité de ses images, par l'inscription d'une tierce réalité entre leur vérité et leur mensonge, qu'il rencontre son pouvoir politique.

Privilège du documentaire dans la politique du cinéma

Résumons ! Si l'émancipation de l'art de son régime représentatif, d'une hiérarchie des genres articulée à une hiérarchie des hommes, égalise les hommes c'est parce qu'elle égalise tout. Travaillant à recueillir la puissance expressive de toute chose par le « *devenir-passif* » de l'écriture flaubertienne, ou par la « *dé-figuration* » du matérialisme et de l'impressionnisme, la création artistique, depuis son tournant romantique, « *élève toute chose à la dignité de l'art* » [51]. Et la machine enregistreuse du cinéma, parce qu'elle imprime comme un « *voile de Véronique* » la pure présence des choses, leur présence sensible immédiate, accomplit idéalement ce programme d'indifférenciation de l'art moderne [52]. Mais pour se faire art, pour que cette « *pure présence* » soit signifiante, qu'elle ne soit pas seulement la reproduction du visible, mais bien l'expression d'une indifférence, d'une « *splendeur de l'insignifiant* », le cinéma doit contrarier son « *réalisme ontologique* » par un art de la mise en scène, un art du cadrage et du montage qui met cette pure présence à distance d'elle-même, introduit un écart dans le visible, un intervalle entre la cause et l'effet où l'effet n'est plus seulement la production d'une cause mais devient son expression. Aux yeux de Rancière, cette « *logique de la contrariété* » [53] par laquelle le cinéma se fait art, accorde au documentaire un privilège

sur la fiction : n'ayant pas à produire les effets de réel qui unifient la diégèse des narrations fictionnelles, « *n' étant pas obligé de produire le sentiment du réel, [le cinéma documentaire] peut traiter ce réel comme problème et expérimenter plus librement les jeux variables de l' action et de la vie, de la signifiante et de l' insignifiante* » [54]. Il peut par exemple, comme le fait Chris Marker dans *Le Tombeau d' Alexandre*, « *mieux que le cinéma dit de fiction, jouer des concordances et des discordances entre des voix narratives et des séries d' images d' âge, de provenance et de signification variable. Il peut unir le pouvoir d' impression, le pouvoir de parole qui naît de la rencontre du mutisme de la machine et du silence des choses, avec le pouvoir du montage... qui construit une histoire et un sens par le droit qu' il s' arroe de combiner librement les significations, de re-voir les images, de les enchaîner autrement, de restreindre ou d' élargir leur capacité d' expression* » [55].

Je propose d'étudier plus en détail cette efficace politique du cinéma documentaire en m'arrêtant sur trois films documentaires récents : *Stand-by Office* de Randa Maroufi, *Koropa* de Laura Henno et *Entre les frontières* d'Avi Mograbi.

Vie de cadre, cadre de vie

Dans *Stand-by Office* un groupe de réfugiés « habite » le décor froid et bien ordonné d'un siège social dont les bureaux sont étrangement délaissés. Ils y composent une image d'eux-mêmes idoine au lieu qu'ils occupent : ils portent des costumes deux pièces, s'assoient aux bureaux pour passer des appels, consultent des dossiers, se réunissent en *conference room*... La mise en scène de Randa Maroufi, dont la trame narrative ne se décrit qu'au prix de révéler l'effet de surprise qu'elle ménage, peut se traduire littérairement par un jeu de mot qui bascule le syntagme « vie de cadre » en « cadre de vie ». Autour de ce chiasme, le film opère une série de substitutions inquiétant jusqu'à la nature même de l'image. Les protagonistes du film imitent le travail, manifestent leur capacité à adopter les « bonnes attitudes » des cadres d'entreprise, en miment la superficialité et, par-là, produisent l'image d'un corps légitime à sa place. Mais cette image reste un simulacre, et le faux-semblant se trahit de toutes parts. Les réfugiés

surjouent leur indifférence à la caméra, comme dans ce plan où un homme s'avance vers l'objectif et prend un virage en ne décrochant pas son regard du dossier qu'il lit, au risque de se prendre le mur. Ce sont des acteurs qui jouent à être « d'ici », radicalisant en l'incarnant, le slogan des collectifs de sans-papiers : « qui est ici est d'ici ». La substitution impossible figurée par le film produit alors ces corps désidentifiés, supports de la subjectivation politique dont parle Rancière : des corps en excès sur les modes d'apparition qu'autorisent leur statut négatif d'exclus, d'indésirables.



Stand-by Office, Randa Maroufi, 2017 © Randa Maroufi

Dans *Stand-by Office*, la confusion du corps interdit et du corps légitime que réalise la substitution impossible de l'un par l'autre, s'opère dans le glissement d'un même mouvement de caméra, figurant l'altération d'une métamorphose. En un seul panoramique qui ne quitte pas son espace, une salle de réunion se transforme en salon de coiffure. Ce glissement est une involution : il passe du corps légitime au corps interdit. Le motif central en est le vêtement dont le dépouillement reconfigure tout. En suivant les couloirs en dédale du bâtiment, on reconnaît un homme qui conversait avec ses collègues au début du film, mais dont un simple changement de tenue signifie qu'il n'a plus le statut qu'il avait alors. Il accroche des vêtements sur une corde à linge comme les vestiges de cette mue sociale qui n'a pas eu lieu et que rêve le film.



Stand-by Office, Randa Maroufi, 2017 © Randa Maroufi

La trame du rêve, telle que Freud la définit, avec ses opérations de déplacement, de condensation et de transformation, est bien celle du « *tissu dissensuel* » de *Stand-by Office*. Elle inquiète jusqu'à la nature même de l'image filmée : un logo figurant un extincteur, s'inscrivant, dans un plan fixe, en haut à droite du cadre, ressemble à ces pictogrammes qui s'affichent en surimpression des images télévisées pour signaler l'identité du média. L'indécidabilité provisoire de son statut, interne ou externe à l'image, ramène cette dernière à sa planitude, et réactive son statut de re-présentation, donc de fiction.

Dans la même séquence, une maquette de ville sur laquelle se penchent deux hommes, face à face, se trouve transformée en jeu de société par leurs positions et leurs gestes : se faisant face, ils déplacent, chacun leur tour, les pièces qui la composent. À rebours, cette transformation de la ville en échiquier permet, dans le cadre d'une réunion autour d'une carte, de redéfinir la disponibilité des espaces urbains par ceux qui revendiquent le droit de les habiter.

Lorsqu'une voix entame le récit de l'effraction par laquelle les réfugiés sont entrés dans le bâtiment, ces corps hors d'eux-mêmes, suspendus entre deux identités, sont déjà des corps politiques.



Stand-by Office, Randa Maroufi, 2017 © Randa Maroufi

Stand-by Office, par son jeu de substitution, réalise cette invention politique de nouveaux corps dont parlent les écrits de Rancière, ces corps « *voués à autre chose que la domination* » parce qu'ils ne sont « *plus adaptés au partage policier des places* ». Ils ne sont pas politiques parce qu'ils sont noirs ou parce qu'ils sont les corps de sans-papiers voués à l'expulsion, mais parce que leur mode d'apparition est celui de ce « *tissu dissensuel* » qui défait le consensus social et son régime de perception en logeant une identité dans une autre, un monde dans un autre, produisant ainsi une série de désidentifications qui mettent à distance les lieux et les personnes de leurs identités et de leurs fonctions sociales. Le film de Randa Maroufi vérifie que le cinéma documentaire, parce qu'il est en prise directe sur la réalité, doit, s'il veut avoir une portée politique, mettre au maximum cette réalité à distance d'elle-même en manifestant, contre le consensus social, le caractère intrinsèquement fictionnel, construit, de cette réalité. Il doit maintenir au maximum l'écart entre le sujet et sa représentation, évacuant de sa mise en scène les effets de réel qui brouillent cette différence, à rebours des recommandations baziniennes (type « *montage interdit* ») articulées à une conception du cinéma comme art destiné, par son matériau d'enregistrement, à produire une « *ontologie du réel* » [56]. Et c'est quand il traite de sujets intrinsèquement politiques, quand il parle des rapports de domination, d'exploitation et de persécution que le cinéma documentaire doit le plus travailler à marquer l'écart entre ce qui existe et ce qui est montré, afin de produire ces « *existences suspensives* » dont parle Rancière dans *Aux bords du politique*, qui mettent « *les corps hors de leur place, hors de leur propre* » [57].

Cette substitution du corps légitime au corps interdit, évoque le film de Mograbi *Entre les frontières*, dans lequel des réfugiés érythréens et des citoyens israéliens échangeaient leurs places au cours d'un atelier de théâtre.

Scène révolte

Au regard des films précédents d'Avi Mograbi, *Entre les frontières* fait l'effet d'un apaisement. Au théâtre shakespearien du bruit et de la fureur de *Août, avant l'explosion* ou *Pour un seul de mes deux yeux*, fait place la concentration paisible d'un atelier de théâtre. Il est organisé par le réalisateur et un metteur en scène israélien dans le camp de rétention de Holot, situé en plein désert, où sont enfermés deux mille trois cents demandeurs d'asile. D'abord très directive, la mise en scène des fictions jouées par le groupe est progressivement prise en charge par les réfugiés, laissant une place de plus en plus importante à l'improvisation. Le témoignage d'un officier érythréen, contraint de quitter clandestinement son pays pour des raisons politiques, est réinterprété en saynète par l'ensemble des réfugiés. Les mêmes rôles, renvoyant à leur vécu, circulent entre les acteurs : le dictateur, les bureaucrates, les policiers.



Entre les frontières, Avi Mograbi, 2016 © Avi Mograbi / Les Films d'ici

Toute l'œuvre du cinéaste israélien est jalonnée de séquences où les fonctions et les identités s'échangent, depuis la fiancée du soldat criminel « Z 32 » racontant l'histoire de son compagnon à la première personne, à Mograbi lui-même, militant de gauche, qui conclut *Comment j'ai appris à surmonter ma peur...* en chantant à tue-tête « c'est le

tour de Netanyahu » dans un meeting du Likoud. Mograbi invente dans ses premiers films une « *personne cinématographique* » [58], une figure qui fait naître un corps d'un autre corps, tire du corps du réalisateur inscrit à même l'image du film qu'il réalise le corps d'un personnage fictif qui est à la fois lui-même et un autre, son altération cinématographique. Cette figure qui brouille les frontières entre réalité et fiction devient le principe de son travail documentaire qui ne cesse de loger une identité dans une autre. Y compris dans son film le plus classiquement documentaire, *Pour un seul de mes deux yeux*, qui loge, à travers le mythe de Samson et le récit de sa vengeance, le vécu des Palestiniens au cœur de la culture israélienne et recueille une parole israélienne qui produit les arguments que précisément elle ne veut pas entendre quand les Palestiniens parlent.

Dans *Entre les frontières*, un groupe d'Israéliens rejoint la troupe des réfugiés et ils improvisent une scène au square où les parents israéliens refusent que leurs enfants jouent avec les enfants érythréens. Les Israéliens jouent les parents érythréens et inversement. Chacun renvoie alors à l'autre une image peu flatteuse. Les Israéliens sont renvoyés par la violence de la séquence à la faiblesse de leur opposition au racisme endémique de la société israélienne. En retour les Israéliens campent les Érythréens en victimes fébriles, recroquevillées dans leur peur et incapables de répondre aux invectives de leurs persécuteurs. En se singeant, ils s'adressent de part et d'autre une injonction à lutter et résister. Mais surtout, les Érythréens, en adoptant la parole et les attitudes de leurs vis-à-vis pour dénoncer le racisme ordinaire de la cité, signalent leur parfaite intégrabilité au tissu social israélien. En « *donnant le change* » ils assimilent le corps, le visage, les expressions, qui les assimile à ceux qui les rejettent. Ce corps mimétique, se tenant à égale distance des deux identités, est un corps politique qui dénonce le caractère arbitraire de la discrimination qui les exclut et, plus généralement, la contingence de toute distinction sociale.

Dans ses films Mograbi inquiète l'identité des corps en brouillant celle des genres. Il inscrit dans l'art du cinéma documentaire la puissance politique d'un autre art : celle du théâtre, un théâtre qui inscrit à même ses films le récit de leur fabrication. Dans *Août avant l'explosion*, il jouait lui-même les rôles de sa femme ou de son producteur au

moyen d'un effet spécial rudimentaire qui divisait l'image en deux et de quelques artifices très simples : une serviette enroulée autour de la tête pour incarner la première et une casquette américaine pour le second. Dans *Z 32* il invitait un orchestre dans son salon pour mettre en chanson ses doutes sur la qualité du film qu'il réalise et il inquiétait l'identité du soldat Z 32 en couvrant son visage d'un masque numérique qui passait du simple brouillage des traits à la composition d'un nouveau visage dont la puissance expressive tenait au ratage de son illusion. L'écran du film se métamorphosait alors en scène de théâtre : un échiquier où le rôle se définit non plus en fonction de l'identité (nom, couleur de peau, sexe, langue) mais de la position qu'on y occupe par rapport aux autres, de l'attribut dont on se pare, ou simplement de l'énoncé performatif : « *Tu es, je suis...* ». Le spectateur assistait à une « *représentation* » qui se présentait comme telle, tenant ensemble, sans jamais les fondre l'un dans l'autre, le drame qui se joue entre les personnages et la performance d'acteur. Comme *Entre les frontières* documente le travail de l'atelier, la théâtralisation du documentaire, qui n'aurait plus produit qu'un théâtre au carré, devient impossible. Le *work in progress* des films précédents, leurs suggestions, tentatives et repentirs ne sont plus la forme du film, ils sont sa matière même. En documentant les répétitions d'un « *théâtre de l'opprimé* », Mograbi réalise en somme un manifeste de son cinéma. Il aggrave ce faisant le brouillage des frontières entre réalité et fragmentant les séquences de travail de manière à ce que l'on ne sache pas toujours si le protagoniste joue un personnage ou parle en son nom. Le pur espace de la scène de théâtre se redouble de l'indéfinition du lieu où elle s'invente : un bâtiment désaffecté situé au cœur d'Holot, cette prison d'hommes libres, ce non-lieu juridique qui ne se situe ni vraiment en Israël ni vraiment en dehors.



Entre les frontières, Avi Mograbi, 2016 © Avi Mograbi / Les Films d'ici

Ce théâtre, opérateur de désidentification, produit entre le soi réel et le soi fictionnel un écart où peut se loger le sujet politique : un « moi » supplémentaire qui s'invente et se définit en excès de la place que le social lui assigne, se revendique capable d'autre chose que ce qu'on attend de lui, s'émancipe de la norme en faisant la démonstration de son égalité. Ce « moi » suspendu entre plusieurs identités et n'adhérant à aucune se retrouve dans la philosophie de Jacques Rancière comme sujet de l'art et de la politique qui, l'un et l'autre « *instaurent, en surimpression sur le compte des parties de la communauté et la complétude des corps, consentant et convenant, l'existence d'êtres sans corps, d'être faits de mots qui ne coïncident avec aucun corps...* » [59]. Ce qu'il appelle des « *existences suspensives* ».

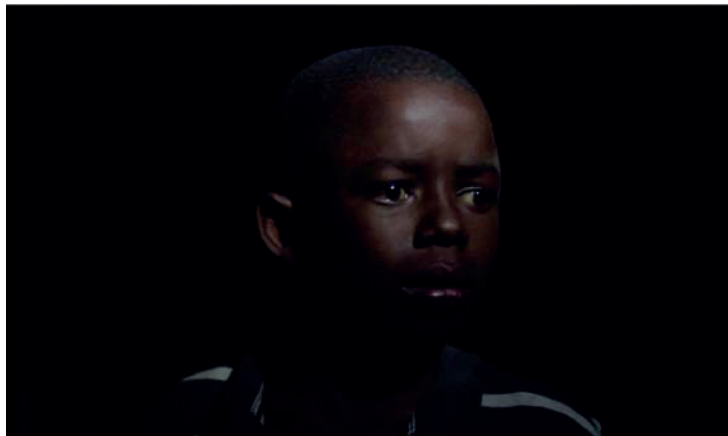
Quand Mograbi sort de l'atelier, les migrants qu'il rencontre dans le camp collent à nouveau à leur statut de sans-droits et sans-voix désœuvrés, désespérés, résignés à subir le sort qu'on voudra leur imposer. C'est que cette « *existence suspensive* » du sujet politique, « *unité en plus, sans corps propre, qui vient s'inscrire en surimpression sur un assemblage de corps et de propriétés* » est « *une existence qui se joue au coup par coup, dans l'acte qui, à chaque fois, effectue singulièrement une puissance qui n'a pas d'autre attestation* ». Cette existence « *ne se laisse pas distinguer de sa démonstration et doit, par conséquent, répéter continuellement cette démonstration ...constamment faire de l'exceptionnel* » [60].

Stand-by Office et *Entre les frontières* questionnent les critères perceptifs qui, dans un ordre social donné, légitiment un corps à sa place. La mise en scène révèle le caractère arbitraire de ces critères par un jeu de substitutions figurant un corps suspendu entre plusieurs identités, n'appartenant à aucune et disponibles pour toutes. Le rapport entre art et politique n'y passe pas par une exposition des corps souffrants ou triomphants des dominés et des dominants, mais se noue lorsqu'ensemble art et politique inquiètent le sens. Les corps de *Stand-by Office* et *Entre les frontières*, logés par une série de substitutions étranges dans l'entre-deux du légitime et du clandestin, deviennent politiques.

Dans *Koropa* de Laura Henno, la résistance de l'image-icône à la saisie d'un dialogue explicatif est une autre manière de figurer ce corps politique.

Ecce Puer !

C'est une nuit noire, de mer sans ciel, saignée d'un blanc d'écume. Un visage se détache sur ce fond aveugle, sans étendue, à la manière des portraits Renaissance dont le fond opaque réduisait au silence le contour doré des icônes byzantines. La durée contemplative de ce plan muet, assourdi par le cri furieux d'un moteur de bateau (où le cri furieux d'un moteur assourdi toute parole) et le subtil jeu d'ombres émaciant la rondeur d'un visage poupin au regard tendu sur l'invisible, achèvent de composer cette image en peinture.



Koropa, Laura Henno, 2016 © Spectre Productions

Dans la séquence suivante, l'enfant dialogue avec un adulte dans le bateau à l'arrêt. L'adulte parle, l'enfant écoute et acquiesce timidement. L'homme est un passeur de migrants et l'enfant, son disciple. Mais l'élève ne semble pas avoir le choix et la demande que lui adresse l'adulte, de se dénoncer s'ils sont pris, suggère qu'il est exploité.

Le passeur étant régulièrement assimilé par nos médias à un criminel, une première interprétation de ce montage pourrait y voir la volonté de renverser cette doxa. « *Voici le grand criminel !* » nous dit le film de Laura Henno : un enfant perdu dans la nuit. Par le

truchement de l'image-icône, l'« *Ecce Homo !* » est tendrement basculé en « *Ecce Puer !* » [61], l'enfant d'un conte à la Dickens que sa vulnérabilité expose au cynisme du mentor.



Koropa, Laura Henno, 2016 © Spectre Productions

Cette épiphanie d'un visage, dont la beauté calme est défaite par une longue agonie sonore, peut-elle entretenir un autre rapport avec le dialogue qui suit ? L'unité de lieu et l'apparition progressive dans le champ du second protagoniste, qu'une lente mise au point figure en intrus, suggèrent un lien narratif classique : une scène d'exposition introduisant un récit. Pourtant quelque chose de l'image-icône initiale résiste à son inscription dans l'immanence prosaïque d'un corps agissant. Ce visage inquiet et son nimbe de ténèbres conservent leur mystère. Les deux séquences tendent l'une vers l'autre sans jamais se rejoindre. Le récit part à la rencontre du portrait, mais ne traverse jamais sa nuit. Il pourrait l'expliquer mais la puissance expressive d'un regard tendu sur le vide résiste à toute traduction en fable comme à toute psychologie. Ce regard fascine trop, il dure trop, et son passage à la parole ouvre sur le paradoxe d'une jointure disjonctive.

Dans *Entre les frontières*, l'identité des migrants se mêlait à celle des personnages qu'ils incarnaient et l'assignation de leurs corps illégitimes au non-lieu du centre de rétention se trouvait contestée par la production d'un « quasi-corps » littéraire qui ne correspondait plus à ce lieu. Dans *Stand-by Office* les ambiguïtés du visible rejoignaient celles du langage ; ambiguïtés dont s'amuse le trait d'esprit quand il investit les polysémies et les homonymies de la langue et des images. Les deux films jouaient d'une

série de confusions qui suspendaient les corps entre plusieurs identités. Koropa ferait presque l'inverse : à l'intérieur d'un même moment, d'une même situation, d'une même histoire, et jusque dans la figuration d'un même corps, Laura Henno introduit un écart infranchissable. À la manière de Mograbi qui inquiète le documentaire par le théâtre, elle use de deux régimes de représentations qui ne peuvent se recouvrir : une présence pure, achevée en soi, qui résiste à toute signification et l'histoire naturaliste d'un orphelin que son dénuement expose à la violence des adultes. Par la seule contiguïté d'un montage, elle assemble ces deux figurations en aggravant leur distance.

Des films de Randa Maroufi et Avi Mograbi à Koropa, on passe alors de la puissance liante du tout est dans tout de la métaphore à la puissance déliante de la parataxe [62]. Cette mise en commun de ce qui est sans commune mesure, cette combinaison des hétérogènes, appartient à l'art du montage qui met en contact et fait sens au-delà de toute traduction, de toute explication.

Cette mise en rapport de ce qui n'en a pas, Rancière en propose deux lectures possibles dans le Destin des images. Il y définit le montage comme « *mesure du sans mesure ou discipline du chaos* ». Ce « *commun de la démesure et du chaos* » travaille, pour le philosophe, « *à faire deux choses en même temps : organiser un choc et construire un continuum* » [63]. Le choc est celui de deux images dont les régimes esthétiques ne se rapportent pas l'un à l'autre. Le continuum est l'unité du film qui combine leur hétérogénéité en les reliant par son montage. Rancière repère deux effets de cette combinaison appartenant chacun à deux époques : un effet « *dialectique* » et un effet « *symboliste* » [64].

L'effet dialectique est celui recherché par l'art critique des années 60 et 70, par exemple les films de Godard, *Made in USA*, ou *La Chinoise*... La combinaison des hétérogènes travaillait alors à « *mettre en scène une étrangeté du familier pour faire apparaître un autre ordre de mesure* », un « *autre monde dont la loi s'impose derrière les apparences anodines du quotidien* » [65] : la réalité de l'exploitation capitaliste derrière l'égalité formelle de la démocratie. Mais cette lecture dialectique ne fonctionnait, selon Jacques Rancière, que parce que cette époque militante était d'emblée acquise à une lecture

politique des signes : « *Raconter, [dans Pierrot le fou] une histoire policière sans queue ni tête, montrer les deux jeunes en cavale prenant leur petit déjeuner avec un renard et un perroquet, cela entrait sans problème dans une tradition critique de dénonciation de la vie quotidienne aliénée* » [66]. Cette dénonciation ne fonctionne plus aujourd'hui. Nos temps consensuels appellent une autre lecture de l'in vraisemblance des agencements impossibles, cette fois « *symboliste* ». Elle établit une familiarité, une relation de coappartenance « *où les hétérogènes sont pris dans un même tissu essentiel* » qui « *assemble les éléments dans la forme du mystère* » [67], celle d'une continuité insensée qui s'impose mais ne se déchiffre pas. « *Les procédures de liaison des hétérogènes qui assuraient le choc dialectique produisent maintenant l'exact contraire : la grande nappe homogène du mystère où tous les chocs d'hier deviennent à l'inverse des manifestations de co-présence fusionnelle.* » [68] Il s'agit, là encore, de constituer non pas la « robe sans couture de la réalité » que réclame André Bazin, « *mais le tissu sans trou de la co-présence, ce tissu qui autorise et efface à la fois toutes les coutures* » [69] et qui constitue « *le monde des images comme monde de la co-appartenance et de l'entre-expression généralisée.* » Dans ce monde, chaque image est l'expression des autres images en même temps que l'expression du principe transcendant qui les unit. Ce principe, à la manière des arrière-mondes métaphysiques ou de la providence divine, ne se manifestant qu'aux lieux où il se décrète et se symbolise, assume sa facticité et efface autant qu'il rend visible les sutures de son unité.

Dans *Koropa*, c'est la jointure du montage qui donne la mesure des incommensurables d'où peut surgir un corps sans mesure : l'enfant à la fois victime et impérieusement maître de lui-même. Oscillant entre l'image-icône et l'image récit, il accède à une visibilité nouvelle et s'émancipe des assignations du consensus social.

Conclusion : L'effroi ne peut rien

Dans *Aux bords du politique*, Rancière écrit : « *les corps marqués et suppliciés n'éclairent pas. Cette exposition produit au mieux de l'indignation morale, une douleur de ce qui arrive à l'autre, une haine à vide contre le tortionnaire ; plus secrètement, cela*

produit souvent le sentiment de sécurité de n'être pas dans la peau de cet autre, quelquefois une irritation contre ceux qui nous rappellent indiscreètement l'existence de la souffrance. La crainte et la pitié ne sont pas des affects politiques » [70] La charge est sévère contre une certaine imagerie journalistique et documentaire, mais pourrait l'être davantage !

Dans les premiers chapitres de *Surveiller et punir*, Michel Foucault décrit l'usage politique des supplices et des exécutions publiques au XVIII^e siècle. Ces supplices, nous dit l'auteur, appartiennent à une « politique de l'effroi » qui avait pour fonction de « réactiver le pouvoir » monarchique [71]. On expose les cadavres sur les places publiques « *parce qu'il faut non seulement que les gens sachent, mais qu'ils voient de leurs yeux. Parce qu'il faut qu'ils aient peur ; mais aussi parce qu'ils doivent être les témoins, comme les garants de la punition, et parce qu'ils doivent jusqu'à un certain point y prendre part* » [72]. Véritable « *rituel politique* » le supplice judiciaire faisait « *partie des cérémonies par lesquelles le pouvoir se manifeste* » et intègre ses sujets à son fonctionnement. Et l'on peut se demander si l'exposition des corps de victimes dans la presse ou le cinéma documentaire ne joue pas, « *à son corps défendant* », le même rôle. Et cela même quand ils prétendent maîtriser l'usage et les effets de cette exhibition. La mise à distance des images de corps suppliciés, par un commentaire interrogeant la nature même de ces images dans *Eau argentée* [73] ou l'accentuation, par un montage alterné, du contraste entre la vie paisible des habitants de Lampedusa et le sort des migrants dont on repêche les corps mourants aux abords de l'île dans *Fuocoammare* [74], permettent-ils l'éclosion d'une conscience politique ? Le corps supplicié, subissant, de la victime appelant au secours un spectateur impuissant peut-il être un corps politique ? Quel pouvoir des dominés ces images révèlent-elles ? Quels possibles inédits adressent-elles au spectateur de cinéma, témoin au présent d'une horreur passée ? Le choc de ces images qui nous prennent à témoin d'une violence insoutenable, conséquence d'un ordre social auquel nous appartenons et de décisions gouvernementales qui se prennent en notre nom, a plutôt pour effet d'annuler toute distance critique avec la situation. Et l'ordre social au nom duquel s'exerce le rejet de l'autre ou son abandon s'ancre dans la nécessité subjective, pour le spectateur horrifié, que ce rejet ne soit pas sans raison. Ne pouvant intervenir sur ce qu'on lui montre, il ne

lui reste, pour ne pas sombrer dans l'affliction, que la formule consolante et qui fera date, d'un premier ministre socialiste qui lui dit que ce n'est pas sa faute, qu'il n'avait pas le choix, que « *nous ne pouvons pas accueillir toute la misère du monde !* ».

Ces images de corps suppliciés, si elles visent un effet contraire à celui des corps exposés en place publique sous l'Ancien Régime, pourraient bien, en réalité, avoir le même effet : produire l'effroi et le sentiment d'impuissance qui nous rendent perméables à cette « *logique policière de l'ordre [affirmant], en toute circonstance, ne faire que cela seul qu'il est possible de faire* » [75] ; un ordre qui en appelle à notre « réalisme » pour que sa réalité soit perçue comme une nécessité.

Or le rappel de la contingence de tout ordre social et de l'arbitraire de ses partages est précisément pour Rancière le cœur de la subjectivation politique dont ces films annulent la possibilité. Se voulant politiques, ils appartiennent plutôt au rituel ancestral qui agrège la communauté autour du sacrifice public dont l'effet de sidération fonde l'ordre social en-deçà ou au-delà de toute rationalité, de toute critique, c'est-à-dire de toute politique.

La politique, chez Rancière, révèle la contingence de la hiérarchie sociale qui tord l'égalité première unissant les « *êtres parlants* » et l'« *inégalise* » en partage des places et des fonctions. Elle met à jour le caractère fictif de son apparente cohérence, de sa fausse nécessité, en introduisant des intervalles, des écarts, des interruptions dans les figurations factices de son « *ordre naturel* ».

Le cinéma est politique par sa double opération de répétition du partage du sensible, la duplication par des moyens d'enregistrement des effets de son ordre, et de déconstruction de ce partage par les artifices du cadre et du montage qui fragmentent le monde et le recomposent en fiction. Il est politique quand ces deux opérations ne se recouvrent pas, quand les identités se brouillent plutôt qu'elles ne se définissent, quand le montage fragmente plutôt qu'il ne raccorde, quand un écart se creuse entre la réalité du social et son image qui trahit, à la manière d'un lapsus, le mensonge de sa nécessité.

Antoine Garraud

-
- [1] Rancière Jacques, *Le Partage du sensible*, La Fabrique éditions, Paris, 2000, p. 13
- [2] Rancière Jacques, *Aux bords du politique*, Gallimard, Coll. Folio essai, Paris, 2004, p. 240
- [3] Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 57
- [4] Rancière Jacques, *Le Partage du sensible*, La Fabrique éditions, Paris, 2000, p. 29
- [5] Rancière Jacques, *La Parole muette*, Hachette Littérature, Paris, p. 22
- [6] Rancière Jacques, *La Parole muette*, Hachette Littérature, Paris, p. 24
- [7] Rancière Jacques, *La Parole muette*, Hachette Littérature, Paris, p. 23
- [8] Gombrich Ernst, *Histoire de l'art*, Phaidon, p. 28
- [9] Rancière Jacques, *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Editions Galilée, 2011, p. 24
- [10] Rancière Jacques, *La Parole muette*, Hachette Littérature, Paris, p. 24
- [11] Rancière Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Editions Galilée, 2004, p. 16
- [12] Rancière Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Editions Galilée, 2004, p. 16
- [13] Rancière Jacques, *Le Partage du sensible*, La Fabrique éditions, Paris, 2000, p. 31
- [14] Rancière Jacques, *Le Partage du sensible*, La Fabrique éditions, Paris, 2000, p. 35
- [15] Rancière Jacques, *Le Partage du sensible*, La Fabrique éditions, Paris, 2000, p. 33
- [16] Rancière Jacques, *La Mésentente*, Éditions Galilée, 1995, p. 37
- [17] Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 66
- [18] Rancière Jacques, *Politique de l'indétermination esthétique* in *Politique de l'esthétique*, Paris, éditions des archives contemporaines, 2011, p. 158
- [19] Rancière Jacques, *Aux bords du politique*, Gallimard, Coll. Folio essai, Paris, 2004, p. 241
- [20] Rancière Jacques, *Aux bords du politique*, Gallimard, Coll. Folio essai, Paris, 2004, p. 241
- [21] Rancière Jacques, *Aux bords du politique*, Gallimard, Coll. Folio essai, Paris, 2004, p. 244
- [22] Rancière Jacques, *Aux bords du politique*, Gallimard, Coll. Folio essai, Paris, 2004, p. 125
- [23] Rancière Jacques, *Politique de l'indétermination esthétique* in *Politique de l'esthétique*, Paris, éditions des archives contemporaines, 2011, p.169

- [24] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Coll. tel, 1975, p. 34
- [25] Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 69
- [26] Rancière Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Editions Galilée, 2004, p. 65
- [27] Rancière Jacques, *Aux bords du politique*, Gallimard, Coll. Folio essai, Paris, 2004, p. 119
- [28] Rancière Jacques, *Aux bords du politique*, Gallimard, Coll. Folio essai, Paris, 2004, p. 119
- [29] Rancière Jacques, *La Mésentente*, Éditions Galilée, 1995, p. 62
- [30] Karl Marx, *La Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel, Introduction*, Œuvres philosophiques, la Pléiade, t. I, 1963, p105
- [31] Rancière Jacques, *Politique de l'indétermination esthétique in Politique de l'esthétique*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2011, p. 169
- [32] Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 84
- [33] Rancière Jacques, *Politique de la littérature*, Éditions Galilée, 2005, p. 19
- [34] Rancière Jacques, *La Fable cinématographique*, Seuil, Coll. La librairie du XXIème siècle, p. 15
- [35] Rancière Jacques, *La Mésentente*, Éditions Galilée, 1995
- [36] Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 68
- [37] Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli*, juin 1848, Critique de la politique Payot, 1996, p. 57
- [38] Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli*, juin 1848, Critique de la politique Payot, 1996, p. 71
- [39] Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 70
- [40] Rancière Jacques, *Les Écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, p. 140
- [41] Rancière Jacques, *Les Écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, p. 142
- [42] Rancière Jacques, *Les Écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, p. 148
- [43] Rancière Jacques, *Les Écarts du cinéma*, La Fabrique éditions. p. 148
- [44] Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 90
- [45] Rancière Jacques, *Les Écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, p. 149
- [46] Rancière Jacques, *Les Écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, p. 147
- [47] Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008, pp. 90-91
- [48] Rancière Jacques, *Les Écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, p.150
- [49] Rancière Jacques, *Les Écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, p152

- [50] Rancière Jacques, *Les Écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, p. 153
- [51] Rancière Jacques, *La Fable cinématographique*, Seuil, Coll. La librairie du XXI^e siècle, p. 15
- [52] Rancière Jacques, *La Fable cinématographique*, Seuil, Coll. La librairie du XXI^e siècle, p. 16
- [53] Rancière Jacques, *La Fable cinématographique*, Seuil, Coll. La librairie du XXI^e siècle, p. 19
- [54] Rancière Jacques, *La Fable cinématographique*, Seuil, Coll. La librairie du XXI^e siècle, p. 26
- [55] Rancière Jacques, *La Fable cinématographique*, Seuil, Coll. La librairie du XXI^e siècle. p. 206
- [56] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions Cerf, 1976
- [57] Rancière Jacques, *Aux bords du politique*, Gallimard, Coll. Folio essai, Paris, 2004, p. 195
- [58] Avi Mograbi, *Mon occupation préférée, Entretiens avec Eugenio Renzi*, Les prairies ordinaires, 2015, p. 61
- [59] Rancière Jacques, *Aux bords du politique*, Gallimard, Coll. Folio essai, Paris, 2004, p. 195
- [60] Rancière Jacques, *Aux bords du politique*, Gallimard, Coll. Folio essai, Paris, 2004, p. 191
- [61] « Voici l'enfant ! »
- [62] La parataxe est une juxtaposition de deux propositions qui ne sont liées que par leur proximité.
- [63] Rancière Jacques, *La phrase, l'image, l'histoire* in *Le Destin des images*, La Fabrique éditions, 2003, p. 70
- [64] Rancière Jacques, *La phrase, l'image, l'histoire* in *Le Destin des images*, La Fabrique éditions, 2003, pp. 66-67
- [65] Rancière Jacques, *La phrase, l'image, l'histoire* in *Le Destin des images*, La Fabrique éditions, 2003, p. 68
- [66] Rancière Jacques, *La phrase, l'image, l'histoire* in *Le Destin des images*, La Fabrique éditions, 2003, p. 71
- [67] Rancière Jacques, *La phrase, l'image, l'histoire* in *Le Destin des images*, La Fabrique éditions, 2003, p. 70
- [68] Rancière Jacques, *La phrase, l'image, l'histoire* in *Le Destin des images*, La Fabrique éditions, 2003, p. 72

[69] Rancière Jacques, *La phrase, l'image, l'histoire* in *Le Destin des images*, La Fabrique éditions, 2003, p.73

[70] Rancière Jacques, *Aux bords du politique*, Gallimard, Coll. Folio essai, Paris, 2004, pp. 210-211

[71] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Coll. tel, 1975, p. 60

[72] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Coll. tel, 1975, p.70

[73] *Eau argentée, Syrie autoportrait* de Ossama Mohamed, 2014. Pour une argumentation détaillée des problèmes que posent ce film et l'unanimité critique et publique de sa réception, nous renvoyons aux textes de Gabriel Bortzmeyer, *Yeux sales, mains propres*, publié le 20 décembre 2014 dans la revue en ligne *Débordements* et à celui de Dork Zabunyan *Les usages de l'horreur*, paru dans *Les Cahiers du cinéma* numéro 708 de février 2015.

[74] *Fuocoammare, par-delà Lampedusa*, Gianfranco Rosi, 2016.

[75] Rancière Jacques, *La Méésentente*, Éditions Galilée, 1995, p. 180