



791 PR
CWL

Observer les modes de traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde permet d'envisager trois enjeux : questionner la notion de « Motif », qui appartient au vocabulaire méthodologique fondamental de l'iconologie, donc de l'analyse des images ; mettre en circulation des œuvres souvent méconnues, voire inconnues et de toute façon sous-traitées ; réfléchir à la responsabilité et aux puissances du cinéma dans sa dimension collective et publique.

À partir des analyses de Georg Simmel (que Walter Benjamin appréciait) sur la pauvreté et ses enjeux sociaux, il s'agit de jalonner une histoire des films critiques et d'envisager ce que peut le cinéma qui ne se satisferait pas « d'orner nos ambiances intérieures et extérieures », comme l'écrivait Hegel à propos de l'art en général.

Avec les fils tissés entre les œuvres d'Alberto Cavalcanti, Raymundo Gleyzer, Peter Weiss, Holger Meins, Jérôme Schlomoff et François Bon, Jean-Gabriel Leynaud, Johan Van der Keuken, Chris Cunningham, Michael Moore, Djouhra Abouda et Alain Bonnamy, Mounir Fatmi, Jang Sun-Woo, Raoul Peck, Lionel Soukaz, Khavn De La Cruz, se tisse une histoire de l'avant-garde réfléchie à partir des films eux-mêmes.

Nicole Brenez, maître de conférences en Études cinématographiques à l'université de Paris 1, est l'auteur de Shadows de John Cassavetes (Nathan, 1995), De la Figure en général et du Corps en particulier. L'invention figurative au cinéma (De Boeck Université, 1998), Une Passion critique. Abel Ferrara, le mal mais sans fleurs (Illinois University Press, 2006). Elle a dirigé ou codirigé plusieurs livres collectifs : Poétique de la couleur (Auditorium du Louvre, 1998), Jeune, dure et pure. Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France (Cinéma-thèque française/Mazzotta, 2001), La Vie nouvelle/nouvelle Vision (Léo Scheer, 2004), Cinéma/Politique (Labor, 2005), Jean-Luc Godard : Documents (Centre Pompidou, 2006). Directrice de collections, elle a notamment assuré la publication de Une caméra à la place du cœur par Philippe Garrel et Thomas Lescour ou Un Chant d'amour de Jean Genet par Jane Giles. Elle programme les séances d'avant-garde de la Cinémathèque française depuis 1996.

TRAITEMENT DU LUMPENPROLETARIAT
PAR LE CINÉMA D'AVANT-GARDE

aus xiv



Nicole Brenez

791.
433
BRE

TRAITEMENT DU LUMPENPROLETARIAT
PAR LE CINÉMA D'AVANT-GARDE

VILLE DE LYON
BIBLIOTHÈQUE



SEGUIER
ARCHIMBAUD
3 7001 02 815 591 4

Pour Arlette Farge, avec amitié et admiration

ISBN : 2-84049-497-3

ISBN : 978-2-84049-497-3

© **atlantica**, Biarritz, 2006

Atlantica-Séguier : Pays basque : 18, allée Marie-Politzer – 64200 Biarritz
05 59 52 84 00 – atlantica@atlantica.fr
Paris : 3, rue Séguier – 75006 Paris – 01 55 42 61 40
seguier@atlantica.fr

Catalogue en ligne : www.atlantica.fr

« Le lumpenproletariat – cette lie d'individus déchus de toutes les classes qui a son quartier général dans les grandes villes – est, de tous les alliés possibles, le pire. Cette racaille est parfaitement vénale et tout à fait importune. Lorsque les ouvriers français portèrent sur les maisons, pendant les révolutions, l'inscription : "Mort aux voleurs !", et qu'ils en fusillèrent même certains, ce n'était certes pas par enthousiasme pour la propriété, mais bien avec la conscience qu'il fallait avant tout se débarrasser de cette engeance. Tout chef ouvrier qui emploie cette racaille comme garde ou s'appuie sur elle, démontre par là qu'il n'est qu'un traître. »

Karl Marx, Friedrich Engels,
La Social-démocratie allemande, 1871

1. *Il faut faire des films politiques.*
2. *Il faut faire politiquement des films.*
16. *Faire 1 c'est comprendre les lois du monde objectif
pour expliquer le monde.*
17. *Faire 2 c'est comprendre les lois du monde objectif
pour transformer activement le monde.*
18. *Faire 1 c'est décrire la misère du monde.*
19. *Faire 2 c'est montrer le peuple en lutte.*

Jean-Luc Godard,
Que faire ?, janvier 1970

Observer les modes de traitement du *Lumpenproletariat* par le cinéma d'avant-garde permet d'envisager trois enjeux : questionner la notion de « Motif », qui appartient au vocabulaire méthodologique fondamental de l'iconologie, donc de l'analyse des images ; mettre en circulation des œuvres souvent méconnues, voire inconnues et de toutes façons sous-traitées ; réfléchir à la responsabilité et aux puissances du cinéma dans sa dimension collective et publique.

I. LA NOTION DE MOTIF

Rappelons-le très brièvement : le « Motif », au sens de l'iconologie, constitue l'état naturel de l'image, par opposition au Thème, qui en serait l'état de culture.

Le moment du Motif, en reprenant les exemples donnés par Erwin Panofsky dans la préface à l'édition française des *Essais d'iconologie*, c'est : un cercle, un carré, « certaines configurations de lignes ou de couleur [...] façonnées de manière particulière » identifiables à des « objets naturels, tels que des êtres humains, des animaux, plantes, maisons, outils etc. ». Cette première dimension de l'image équivaut à sa dimension « primaire ou naturelle ». Telle est la définition du motif élaborée par Panofsky : « L'univers des pures formes que l'on reconnaît ainsi chargées de significations *primaires* ou *naturelles* peut être appelé l'univers des *motifs* artistiques¹ ». Dans l'image, le motif correspond à un acquis, ce qui en elle s'avère immédiatement identifiable, constatable, nommable. Mais, comme le suggère le cas célèbre de l'homme qui soulève son chapeau, si le motif constitue l'état de nature de l'image, pour autant, il n'existe pas d'état de nature du motif, lui-même toujours produit d'une élaboration symbolique.

1. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, tr. Claude Herbette et Bernard Teyssèdre. Paris, éditions Gallimard, collection Bibliothèque des sciences humaines, 1967, p. 17-22.

Panofsky nous lègue ici une distinction cruciale, que nous allons mettre au travail grâce à un corps-limite, celui du miséreux.

En son état particulier de Mendiant (focalisation déjà lourdement investie de symbolique religieuse), le miséreux appartient au répertoire traditionnel des motifs artistiques. Ainsi, le *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (James Hall, 1974, réédité tous les cinq ans depuis), place « Beggar » entre « Bee », Abeille, et « Belisarius », général de Justinien¹.

II. MISÈRE ET CIRCUIT SYMBOLIQUE

Qu'est-ce qu'un miséreux ? Il s'agit d'un individu appartenant au sous-prolétariat. Sous-prolétariat s'oppose ici au prolétariat : la classe qui ne travaille pas, ou très épisodiquement, ou dans des formes de travail qui ne relèvent pas du droit du travail dans le contexte de leur époque. Cela concerne par exemple, à la fin du XIX^e siècle,

1. James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londres, John Murray Publishers, 1974, p. 43.

les chiffonniers, ou aujourd'hui la population vivant du recyclage des déchets dans les décharges du Tiers-Monde.

Or, explicitons-le, le miséreux n'est pas un être exclu de la société, mais un être qui permet à celle-ci de fonctionner. Et ce à plusieurs titres :

- comme réserve permanente de force inemployée (nécessité du chômage pour le bon fonctionnement des rapports de force dans le monde du travail) ;

- comme définition de sa partie la plus basse, qui s'avère forcément relative (un « pauvre » dans un pays du Premier Monde n'équivaut pas à un pauvre dans un pays du Tiers Monde) ;

- comme menace symbolique : le pauvre est un repoussoir, l'image de la condition à laquelle il faut échapper, et pour cela obéir aux circuits sociaux - école, éducation, formation, principe de l'élévation matérielle du niveau de vie...

L'un des penseurs à avoir le premier réfléchi à la fonction symbolique du Pauvre dans la société est Georg Simmel, que Walter Benjamin appréciait - c'est à lui peut-être que Benjamin doit sa sensibilisation particulière à la question du mendiant dans les poèmes de Baudelaire. En

un texte très dense, le chapitre VII de l'ouvrage *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, intitulé : « le Pauvre »¹, Georg Simmel élabore plusieurs propositions fondatrices, qui inspirèrent Benjamin, mais aussi Bronislaw Geremek ou Jean-François Laé dans l'article « Une Quote-Part : désir des pauvres » (recueil collectif sous la direction d'Arlette Farge, *Sans visages*²). Voici sept des propositions de Georg Simmel.

1) *La charité concerne le donateur, pas le pauvre*

« Lorsque Jésus dit au jeune homme riche : donne tes biens aux pauvres, il ne se souciait visiblement pas des pauvres, mais seulement de l'âme du jeune homme. et ce renoncement n'est que le moyen ou le symbole de son salut. Plus tard, l'aumône chrétienne est de même nature : ce n'est autre chose qu'une forme d'ascèse, ou

1. Georg Simmel, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation* (1908), tr. Lilyane Deroche-Gurcel, Paris, PUF, 1999, pp. 453-490. Autre traduction : *Les Pauvres*, tr. Bertrand Chokrane, Paris, PUF, 1998.

2. Arlette Farge et alii. *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre*, Paris, Bayard, 2004.

une "bonne œuvre" qui améliore le sort du donateur dans l'autre monde. » (p. 457)

Autrement dit, pour le riche, l'aumône est un investissement, et même un triple investissement : pour son salut ; pour la paix de sa conscience ; et pour la paix sociale.

2) *L'Assistance sociale concerne la société, pas le pauvre*

Le sens de l'Assistance sociale « est précisément d'atténuer certaines manifestations extrêmes de la différence sociale juste assez pour que cette structure puisse continuer à reposer sur celle-ci. Si elle était fondée sur l'intérêt de l'individu pauvre, il n'y aurait en principe aucune limite au transfert des richesses à son profit, jusqu'à ce que l'égalité soit atteinte ; mais comme au lieu de cela l'aide aux pauvres se fait dans l'intérêt de l'ensemble de la société – du cercle politique, familial, ou tout autre détermination sociologique – elle n'a aucune raison d'être plus généreuse envers le sujet, quantitativement ou qualitativement, que ne l'exige le maintien de la totalité dans son *statu quo*. » (p. 457)

En effet, il n'existe aucune raison de ne pas décider de reverser 10 % de la richesse nationale aux pauvres afin qu'ils ne le soient plus. Si le but de la société était d'assurer le bien-être de ses membres, il n'y aurait rien de plus légitime et facile. Mais non, et un synonyme de « miséreux » le dit bien : les pauvres sont « défavorisés ». (p. 458)

3) *L'éviction juridique du pauvre*

« L'État a le devoir d'assister le pauvre, mais cela n'implique pas que le pauvre a le droit d'être assisté. [...] Dans l'État moderne, relativement démocratique, c'est presque la seule administration dont les premiers intéressés soient absolument exclus ». (p. 459)

Simmel résume ce processus sous le terme de « téléologie sociale centraliste », et en tire la conséquence : une schizophrénie entre fausses et vraies fins, c'est-à-dire entre « soulagement individuel de la détresse individuelle » et préservation *de facto* de l'ordre social par éviction de certains de ses membres. Le constat d'une telle schize introduit à cet admirable passage : « le soulagement de la détresse subjective est une finalité si catégorique pour la sensibilité, que c'est une victoire inouïe

pour une unité sociale que de la destituer de cette position de dernière instance et d'en faire une simple technique de ses fins supra-subjectives, une façon de prendre ses distances avec l'individu, qui, si discrète soit-elle à l'extérieur, est [...] impitoyable et plus radicale dans sa froideur et son abstraction. » (p. 459)

4) *Le Pauvre comme révélateur de la négativité des comportements collectifs*

« L'aide aux pauvres réduite au minimum a un caractère objectif. On peut fixer matériellement ce qu'il faut pour empêcher le déclin physique avec une certitude presque totale ». (p. 476)

L'aide autorise une détermination strictement quantitative des seuils de pauvreté, et la préservation de la survie physique ouvre à ce que plus tard Foucault nommera le biopolitique, une réquisition absolue du corps par la loi du contrôle social.

5) *Relation constituante du pauvre à la société. La société a besoin des pauvres*

« La relation de la collectivité au pauvre est une fonction formelle tout aussi socialisante que celle au fonc-

tionnaire ou au contribuable ». (p. 482) C'est le secours qui détermine le pauvre. « On est pauvre quand on est secouru ». (p. 487). Cela renvoie à un autre synonyme de « miséreux » : l'Indigent.

6) *Rapport proportionnel entre bonne conscience/mauvaise visibilité*

« On peut remarquer que l'accroissement général de l'aisance matérielle, le renforcement de la surveillance policière, et surtout la conscience sociale, qui, mêlant bizarrement la bonne et la mauvaise sensibilité, ne peut pas supporter la vue de la pauvreté – que tout cela oblige de plus en plus la pauvreté à vouloir se cacher. » (p. 489)

Les définitions « sociologisantes » participent d'une édulcoration sociale de la misère. Ce travail d'appropriation de l'intolérable n'échappe pas aux intéressés, comme en témoigne la remarque d'un quêteur lancée à la cantonade dans le métro, entre Opéra et Richelieu-Drouot, le 11 février 2005 : « Dans les médias et pour les êtres sensibles on appelle ça des exclus mais en fait c'est des clochards, ça revient au même ». Peut-être a-t-il tort d'un point de vue sociologique (le clochard n'est pas le

tout de l'exclu et n'est pas nécessairement un exclu), mais il a raison d'un point de vue stratégique : on rebaptise pour refouler.

7) *Rapport proportionnel entre mauvaise visibilité/affaiblissement des pauvres*

« Et cette tendance, on le comprend, isole les pauvres les uns des autres, les empêche de se percevoir comme une couche sociale solidaire, beaucoup plus que ce n'était le cas au Moyen Âge. La classe des pauvres, en particulier dans la société moderne, est une synthèse extrêmement curieuse. Son importance et sa situation à l'intérieur du corps social lui confèrent une grande homogénéité, mais les caractéristiques individuelles de ses éléments la lui enlèvent complètement. Elle est le terme commun des destinées les plus diverses, des personnes venant de toute la gamme des différences sociales aboutissent à elle, et il n'y a guère de changement, d'évolution, d'exaltation ou de déclin dans la vie sociale qui ne dépose un sédiment dans la classe des pauvres comme dans un bassin. » (p. 489) Autre synonyme : les déclassés.

Ainsi, le pauvre assure nombre de fonctions sociales qui, en retour, déterminent son invisibilité sociale à lui. Trois alternatives se présentent à lui :

– recevoir une assistance, survivre et participer à la bonne marche de l'ordre qui le déclassé.
– Refuser l'assistance, ne pas survivre et retrouver la société au moment de la mort : cimetière des indigents, tombes collectives anonymes... (Voir à ce sujet le chapitre en forme de cauchemar « Cimetière des innocents » de Patrick Declerck dans *Les Naufragés. Avec les clochards de Paris*¹).

– Refuser l'assistance, assurer sa subsistance, entrer dans le monde criminel : où se noue la représentation collective du lumpenproletariat comme classe criminogène.

On pourrait résumer ainsi ces phénomènes :

- Être pauvre, c'est être entièrement déterminé de l'extérieur.
- Cette « extranéation » de l'identité se manifeste triplement :

1. Patrick Declerck, *Les naufragés. Avec les clochards de Paris*. Paris, Plon, collection « Terre humaine », 2001, pp. 375-382.

- comme anonymat,
- comme invisibilité sociale,
- et comme confusion générale des statuts divers du pauvre à un statut quantitatif (le syntagme « en dessous du seuil de pauvreté »).

• Généralement, du point de vue de cette extériorité, être pauvre, c'est être coupable.

Le pauvre pose le problème de la force politique dans le contrat social et sa figure nous indique comment on peut être victime d'un contrat.

Vis-à-vis de ce fonctionnement symbolique, que fait le cinéma d'avant-garde, par opposition au cinéma de la domination chargé d'assurer la bonne marche du contrôle social ? Il refuse l'aveuglement, l'angle mort, il cherche le frontal, la confrontation, le corps à corps. Il se place face à « l'infigurable », au sens où l'emploie Arlette Farge : « le pauvre infigurable »¹. Il récuse les définitions et les découpages légués par l'ordre qu'il conteste. Il refuse une supposée « bonne distance » avec son sujet,

1. Arlette Farge et alii., *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre*, op. cit., p. 13.

avec son problème. Il pulvérise les distinctions mutilantes entre rationalisation et émotion. Il trouve mille façons de crier, mille façons d'argumenter en images et en sons, mille façons de penser la cruauté sociale. Il travaille.

III. QUE PEUT LE CINÉMA QUI VEUT QUELQUE CHOSE ?

Il ne s'agit pas ici d'une histoire des représentations. De Charles Chaplin à Pier Paolo Pasolini, de Luis Buñuel (*Las Hurdes*, 1932) à Jorge Furtado (*L'île aux fleurs*, 1989), de *The Illegal* de Robert M. Jung, film clandestin sur les clandestins mexicains (1976) à George Romero (la trilogie critique des Mort-Vivants), de Dimitri Kirsanoff (*Ménilmontant*, 1926) à Yasujiro Ozu (*Une auberge à Tokyo*, 1935), de Jean Renoir (*La Petite marchande d'allumettes*, 1928) à Aki Kaurismaki (*L'Homme sans passé*, 2002), de la *Hunger* de la Workers Film and Photo League (1932) à la « galerie des affamés » par laquelle Glauber Rocha décrivait l'ensemble du Cinema Novo¹, de *L'Heure des Brasiers*

1. Glauber Rocha. « Esthétique de la faim » (1965). tr. Sylvie Pierre et Mateus Araújo Silva, in Dominique Bax (dir), *Glauber Rocha*, Bobigny, Magic Cinéma, collection « Théâtres au cinéma », 2005, p. 21.

de Fernando Solanas et Octavio Getino (1966-1968) au *Nyamanton/La Leçon des ordures* de Cheik Omar Sissoko (1986), même s'ils restent ultra-minoritaires en termes de production et plus encore de diffusion, nombreux sont les films traitant de la condition ordinaire, massive et dramatique de l'humanité, à savoir la misère et la faim. Certains films cruciaux, de ce point de vue, ont déjà été magnifiquement étudiés, nous renvoyons aux analyses de Laura Vichi sur *Misère au Borinage* de Henri Storck et Joris Ivens (1933) dans son ouvrage *Henri Storck. De l'avant-garde au documentaire social* (2002) ; ou à l'ouvrage collectif *Cinéma Wallonie Bruxelles, Du documentaire social au film de fiction* (1989), édité par Roger Mounèje (Roger Bronckaert), à propos du film de Paul Meyer, *Déjà s'envole la fleur maigre* (1959).

Il ne s'agira ici que d'indiquer quatre gestes artistiques principaux, ces gestes mêmes qui définissent une communauté spéculative, un territoire intellectuel n'oubliant rien des découpages économiques, institutionnels, technologiques et culturels, mais qui se montre capable de s'en affranchir. Ces quatre gestes critiques consiste à :

1. Décrire et contester l'ordre symbolique ;

2. Identifier et différencier (donner un visage aux « sans visage », selon l'expression d'Arlette Farge) ;

3. Interroger la définition du pauvre ;

4. Métamorphoser le cinéma lui-même, au sens où celui-ci ne se considère pas comme extérieur à des rapports de force symboliques, donc et au minimum (un minimum déontologique), refuse son propre statut de régulateur social, de pacifiant voire d'émollient politique, et pour contribuer à changer l'ordre des choses, commence par pulvériser l'ordre du discours.

1. Contester l'ordre symbolique

Soit un état social, il détermine un état des images. Qu'aux classes dominantes correspondent des images dominantes. c'est ce qu'avait commencé à démontrer le chef d'œuvre d'Alberto Cavalcanti qui, à partir de ce constat, affirmait les puissances critiques du cinéma et à lui seul a programmé un pan immense de l'avant-garde.

• *Alberto Cavalcanti, Rien que les heures, France, 1926.*
42', 35 mm, nb

Cet essai inaugure la constellation des « symphonies urbaines » qui fleurissent à la fin des années vingt. Son

premier geste consiste à expérimenter les moyens de détruire les images dominantes : les effacer, les déchirer, les trouser, les arrêter, les remplacer... À leur place, il faut substituer, non pas une autre image, mais des images nécessairement multiples. C'est le prologue du film, série de multiples toiles, multiples signatures, myriade d'yeux en surimpression.

Pourquoi faut-il faire d'autres images et les faire autrement ? Le film est limpide : à cause de la misère. Déchirer les images dominantes mène au plan de la figure conductrice du film : une vieille mendiante, qui se distingue d'abord à peine de la ruelle où elle erre péniblement. Radicalement, *Rien que les heures* renouvelle les rapports entre cinéma et fiction, entre abstraction et figuration, et même entre motif et subjectile (la mort d'une protagoniste y est traitée par la destruction de la pellicule). Enfin, le film invente une politique du déchet, il fut réalisé sur des chutes de pellicule, entre deux tournages commerciaux.

- *La Terra quema de Raymundo Gleyzer, Argentine/Brésil, 1964, 12', 16 mm, nb*

Le cinéaste argentin Raymundo Gleyzer consacre l'un de ses premiers documentaires au Nordeste brésilien. Ici,

tout est sec : la terre, le puits, la syntaxe visuelle, le commentaire, strictement factuel. « Au Brésil, 80 % des terres appartiennent à 2 % de la population. » « Ici, dans le polygone de la sécheresse, où vivent 23 millions de personnes, un enfant meurt toutes les 45 secondes, 2 040 par jour... » Gleyzer met sobrement en scène le départ vers un village d'une famille chassée de sa pauvre mesure par l'absence de pluie. Père, mère, enfants survivants, quatre sur les onze, ils finissent sur un trottoir, mendiant non pas même un peu d'argent, mais de l'eau.

En 1971, Raymundo Gleyzer, membre du PRT (Parti Révolutionnaire des Travailleurs), fonde le collectif Cine de la Base. Il tourne des films de fiction, notamment *Les Traîtres (Los Traidores)*, 1973, sur la corruption des responsables syndicaux péronistes. En 1976, il est enlevé, torturé et assassiné par la junte militaire au pouvoir.

Au dernier plan de *La Terra quema*, sur le trottoir où l'on avait quitté sa famille démunie, un tout petit enfant s'empare du portrait du Christ posé sur le maigre bagage. Il le retourne vers le mur. L'image passe au négatif.

- *Michael Moore/Rage Against The Machine, Sleep Now in the Fire, États-Unis, 1999, 4', video, coul*

Le clip de Michael Moore pour Rage Against The Machine organise un montage alterné entre d'une part une action de rue, un concert sauvage du groupe à Wall Street, qui oblige la police à intervenir pour faire cesser la manifestation ; et de l'autre la parodie des émissions de jeu fondées sur des questions à entrées multiples. Les candidats y découvrent avec incrédulité le nombre de millions de pauvres vivant dans le monde avec moins d'un dollar par jour ou le pourcentage d'Américains sans couverture sociale. À la fin du jeu, à la stupéfaction générale, un noir américain de toute évidence sans abri refuse les brassées de dollars qu'il a gagnées ; les rideaux de tôle se ferment sur Wall Street ; un carton final nous annonce que pendant quelques instants, la bourse a dû s'interrompre, et assure malicieusement que, « durant le tournage, aucun argent n'a été maltraité ».

Michael Moore réalise ce clip comme on organise un raid, avec au moins six objectifs à remplir.

- S'attaquer aux images dominantes, qui désormais proviennent de la télévision ;

- dénoncer les formes dévoyées de la connaissance, la diffamation ordinaire du savoir, c'est-à-dire le quiz ;

- diffuser quelques chiffres de la pauvreté, ce qui s'avère moins simple qu'il n'y paraît, et assure une pédagogie de base ;

- articuler critique des images et action réelle (la performance, faire fermer la bourse de New York un instant) ;

- occuper les espaces publics : le clip, forme populaire par excellence, sera internationalement diffusé sur les chaînes pour teenagers ;

- inverser totalement l'image du pauvre : dans le film, le pauvre homme noir refuse l'argent et le retransforme en papier sans valeur.

En visant la tête de l'hydre (la bourse), en obligeant la police à intervenir pour protéger le bon fonctionnement du marché, Michael Moore propose une version enfantine, jubilatoire et populaire des thèses de Daniel Guérin sur *Fascisme et grand capital*, selon lesquelles le capitalisme, loin d'une alliance supposée naturelle avec le libéralisme politique, engendre n'importe quel régime autoritaire, à commencer par le fascisme, pourvu qu'il protège ses intérêts¹. En quelques

1. « Entre le fascisme et le grand capital le lien est si intime que le jour où le grand capital lui retire son appui est, pour le fascisme, le commencement de la fin. » Daniel Guérin, *Fascisme et grand capital* (1936), Paris, éditions Svllepse/Phénix éditions, 1999, p. 19.

minutes, le film noue un lien entre les formes de contrôle, de prescriptions, de représentations et de désinformation. Le pauvre à cet égard constitue le bout de la chaîne, que l'on peut saisir et secouer pour tout faire trembler.

2. Identifier et différencier

Le pauvre se trouve « hors de toute figuration sociale », selon l'expression d'Arlette Farge. En principe, rien n'appartient plus substantiellement au cinéma que le travail des formes descriptives, rien ne devrait être plus facile que de décrire un corps, des gestes, un visage. Commençons pourtant par un repoussoir au sein même du cinéma d'avant-garde.

• S. M. Eisenstein, *La Grève (Statchka)*, URSS, 1925, 82', 35 mm, nb

Dans l'acte V de *La Grève*, l'épisode « Provocation » constitue l'illustration même de la notion de Lumpenproletariat dans la vulgate marxiste. Marx l'avait ainsi définie dans *les Luites de classes en France* : « le lumpenproletariat, dans toutes les grandes villes, constitue une masse nettement distincte du prolétariat industriel, pépinière de voleurs et de criminels de toute espèce, vivant des

déchets de la société, individus sans métier avoué, rôdeurs, gens sans aveu et sans feu, différents selon le degré de culture de la nation à laquelle ils appartiennent, ne démentant jamais le caractère de *lazzaroni*¹ ».

L'emploi par Marx du terme de *lazzaroni* nous interroge : il renvoie directement à Madame de Staël décrivant les larrons de Naples dans son roman *Corinne ou l'Italie* (1807) et confondant la pauvreté avec l'état sauvage. « Il en est, parmi ses hommes, qui ne savent pas même leur propre nom, et vont à confesse avouer des péchés anonymes... La paresse et l'ignorance, combinées avec l'air volcanique qu'on respire dans ce séjour, doivent produire la férocité quand les passions sont excitées... [...] Cet état sauvage qui se voit là, mêlé à la civilisation, a quelque chose de *très original*² ».

C'est bien ainsi qu'Eisenstein représente les membres du prolétariat en guenilles : sortant de terre comme des animaux, pittoresques, grotesques, affublés d'accoutre-

1. Karl Marx, *Les Luites de classes en France. 1848-1850* (1850), Paris, éditions sociales, 1974, p. 58.

2. Cité par Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, p. 187.

ments et de surnoms, réservoir de voleurs mais surtout de traîtres à la classe ouvrière. Dans l'économie générale du film, cette section est d'ailleurs elle-même pensée par Eisenstein lui-même au titre d'une sorte de déflation esthétique, un rebut carnalesque qui doit reposer le spectateur du sublime ambiant. « La forme de *Fait divers* – ou bien les recueils de brefs *essais* cinématographiques – replacera très opportunément les choses "entières". *La Grève* comporte quelque chose de ce genre. L'épisode des tonneaux, ainsi que l'intégration de la pure comédie américaine dans une grande affaire, sombre et grave. Je me rappelle avoir justifié cet épisode en disant que quatre parties graves auraient lassé le spectateur et qu'il fallait lui permettre une *détention des nerfs** comique pour lui faire mieux recevoir les parties finales¹ ». Avec cette séquence inspirée de l'iconographie du cirque dans la droite ligne des recherches formelles de la FEKS², Eisenstein nous

1. « Comment porter à l'écran Le Capital de Karl Marx » (1927-1928), in Barthélemy Amengual, *! Que Viva Eisenstein!*, Lausanne, éditions L'Âge d'homme, 1980, p. 597. Souligné par Eisenstein ; * en français dans le texte.

2. La Fabrique de l'Acteur Excentrique, mouvement fondé à Pétrograd par Grigori Kozintsev, Léonid Trauberg, Gueorgui Kryjitsi et Serge Youtkévitich, auquel participa Eisenstein à partir de 1922.

offre l'état même de « défiguration » dont parle Arlette Farge à propos des pauvres. « Dire à haute voix leur défiguration, ce qui est encore autre chose que leur exclusion dont on parle si souvent. »¹

Contre cette conception agressive du Lumpenproletariat, ici joyeusement bouffonne et diffamatrice, le cinéma peut si facilement travailler à « figurer », donner un visage, un corps, une voix, une parole. On se trouve alors devant un problème fondamental : enregistrer équivaut-il à figurer ? Montrer les apparences, décrire les vies, identifier, nuancer, détailler, distinguer, est-ce « figurer » ? L'entreprise se mesure à deux exigences. Tout d'abord, trouver un dispositif esthétique tel que le cinéma échappe au compassionnel. Donner une image, renvoyer son image au pauvre d'une part et à un public de l'autre, ne saurait devenir l'équivalent symbolique de la charité fiduciaire. Ne pas donner une image comme on donne l'aumône, sous peine de réduire le cinéma à un alibi sentimental, verrou tranquille de la bonne conscience collective. Ensuite, la « sauvagerie » évoquée par Marx doit

1. Arlette Farge et alii, *Sans visages*, op. cit., p. 12.

être attribuée à qui elle revient, donc pas au pauvre, mais aux causes de sa misère.

À ces problèmes d'esthétique fondamentale, le cinéma d'avant-garde a apporté beaucoup de solutions, toutes insuffisantes, toutes estimables. En voici quelques-unes.

- Peter Weiss, *Visages dans l'Ombre* (Ansikten Iskugga), Suède, 1956, 14', 16 mm, nb

Avant ce film, Peter Weiss (futur auteur de *Marat/Sade*, de *l'Instruction*, de *Notes sur la vie culturelle au Vietnam...*) réalisa des films expérimentaux post-surréalistes, essentiellement consacrés à des fantasmes privés et familiaux. Soudain, *Visages dans l'Ombre* plonge dans la description du réel politique. En ce qui concerne cette évolution elle-même, on peut émettre l'hypothèse que la rencontre avec le cinéaste marxiste et sartrien Édouard de Laurot s'avéra décisive.

Comme *Rien que les heures*, film commenté par Peter Weiss la même année (1956) dans son livre *Cinéma d'avant-garde*, *Visages dans l'Ombre* organise selon le prin-

1. Peter Weiss, *Le cinéma d'avant-garde* (1956), tr. Catherine de Seynes, Paris, l'Arche, 1989, p. 102-103.

cipe de la Journée. Il s'agit de rester au plus simple des formes descriptives, plus simple signifiant bien sûr plus classique, c'est-à-dire en respectant le principe familier de l'unité de temps et d'action. *Visages dans l'Ombre* s'attache à suivre les faits et gestes de clochards à Stockholm au cours d'une journée, sans commentaire, sans point de vue de surplomb, sans explication. Le programme du film s'en tient à son titre : chercher des visages, restituer l'ombre dont ils ne s'extraient pas. La non-individuation des figures empêche le compassionnel : chaque acte (se réveiller, se lever, faire sa toilette dans la rue, fumer, boire...) étant distribué sur plusieurs corps, les clochards sont traités comme des représentants d'un état plus vaste ; la journée apparaissant dès lors comme allégorique, elle se donne comme vouée à la répétition et à la propagation. Le caractère itératif et synthétique du traitement de la misère conjugue ainsi description minimale à vocation quasi-ethnographique (strict enregistrement de gestes), respect pour les sujets filmés (soumis à aucune investigation en tant qu'individus) et affirmation politique (dimension collective et symbolique du film, construit comme simple prélèvement descriptif dans l'océan de la pauvreté).

• *Holger Meins*, Oskar Langenfeld. 12 fois (Oskar Langenfeld. 12 mal), RFA, 1966, 13', 16 mm, nb

Le film brosse le portrait en douze moments, douze saynètes numérotées, d'un seul pauvre, Oskar Langenfeld, dont le film épouse le nom. Il témoigne de la solitude de son protagoniste, mais celui-ci voit des amis, vit dans un foyer, prend le thé avec une femme... Holger Meins propose un traitement à l'inverse des effets attendus : au rebours du misérabilisme, il convient de décrire les effets de socialisation maximale dans le cadre d'une désocialisation totale. Seule la coda témoigne d'une grande souffrance, mais sur un mode énigmatique : en très gros plan, Langenfeld répète « Miss... Miss... », qui dans ce monde allemand évoque l'anglais du verbe « Manquer » et s'impose comme le terme conclusif de tout ce qui précède et n'a pas été dit. Au long du film, la souffrance reste refoulée par chacun des gestes qui témoignent au contraire d'une recherche de maintien, mais s'impose sur le visage dévasté et épuisé du vieil homme.

À ce visage, le film fait l'hommage d'une recherche plastique et formelle inspirée du *Vivre sa Vie* de Godard (lui-même inspiré de l'organisation narrative des *Fioretti*

de Roberto Rossellini – la grande tradition de la charité chrétienne s'actualise soudain ici, sans peut-être que Meins ait eu conscience que son lointain modèle littéraire remontait aux « petites fleurs » de la vie de François). Mais l'organisation vise à se fragmenter plus encore, à la manière d'une radicalisation : la discontinuité et la brièveté croissantes des saynètes affirment le caractère liturgique de la description.

On ne peut manquer d'inscrire ce film de fin d'études dans le parcours global de Holger Meins. En dépit de la réussite exemplaire du film, l'auteur n'a pu s'en tenir à la voie longue du travail sur les représentations, il a choisi la voie courte de la lutte armée. Holger Meins, en passant dans la Fraction Armée Rouge, passe à l'acte et donc atteste en retour que le cinéma, aussi soucieux soit-il de critique sociale et de critique de la représentation, ne saurait satisfaire le besoin de révolution. Il convient donc de relire l'amour et le respect présent dans *Oskar* à la lumière de la radicalité du passage à l'acte et réciproquement, relire la violence de la lutte armée à la lumière de l'intelligence et de la sensibilité qui règnent dans *Oskar*.

• Jérôme Schlomoff – François Bon, *La Douceur dans l'abîme*, France, 1999, 52', vidéo, nb/coul

Le principe de *La Douceur dans l'abîme*, fruit de la collaboration entre un cinéaste/plasticien, Jérôme Schlomoff, et un écrivain, François Bon, consiste non seulement à décrire, mais à donner la parole. Or, « donner la parole » pour cette fois ne se ramène pas à « laisser parler », mais exige de construire le discours.

À ce titre, le film constitue une initiative majeure qui s'inscrit en faux contre les trois formes dominantes de la parole au cinéma et dans l'audiovisuel en général : dialoguer/questionner/écouter. Toutes trois en effet prétendent à l'écoute, feignent de recueillir et consignent une variété de paroles comme symptômes de recommandation démocratique (les divers dévoilements et simulacres contemporains du dialogue ou du « forum »). En réalité, ces pratiques à la fois indispensables, toujours insuffisantes et souvent falsificatrices se contentent de laisser les locuteurs parler dans le flux, sous les espèces d'un spontané qui serait « le vrai », selon une réduction permanente de la parole à son caractère irréfléchi, et ce jusqu'à réduire l'imaginaire même du discours à ses manifestations les plus déstructurées.

Prenant le contre-pied d'une telle culture de l'approximation (sans même que celle-ci ait besoin d'être désignée tant elle règne), François Bon et Jérôme Schlomoff ont installé dans la durée un dispositif de construction. Pendant six mois (septembre 1998 – avril 1999), François Bon a conduit un atelier d'écriture en compagnie de sans-abri, conviés à décrire leur expérience selon leurs propres mots, en un texte chargé de les représenter et correspondant à ce qu'ils veulent faire savoir d'eux. Ces textes n'équivalent pas nécessairement à une autobiographie ni à un autoportrait, on peut en lire l'incroyable variété formelle et stylistique dans le recueil *La Douceur dans l'abîme. Vies et paroles de sans-abri*¹ : prose, poésie, fable, lettre, récit, manifeste... Puis, des lecteurs et acteurs enregistrèrent les textes ainsi rédigés. Le film ensuite consiste à filmer les auteurs écoutant l'enregistrement sur bande magnétique des textes, dans un décor minimal (fond blanc, une table, une chaise, un magnétophone) qui littéralement laisse toute place à leur présence, à la manière des intérieurs bressoniens. Bien loin

1. François Bon, Jérôme Schlomoff, *La Douceur dans l'abîme. Vies et paroles de sans-abri*, Strasbourg, la Nuée bleue/Nancy, éditions de l'Est, 1999.

alors d'un simulacre de « réalisme » qui se suffit de la reproduction des apparences, *La Douceur dans l'abîme* (livre et film) recherche une présence et une parole incomparables, qui ne ressemblent à aucune autre. L'enregistrement de la parole reproduite et écoutée par son auteur apparente nécessairement ce dernier avec le spectateur confronté à la même situation, qui peut donc mesurer pleinement l'écart de sa propre situation sociale avec celui qui s'affaire un instant à la même activité que lui (écouter un texte). Le film se complète de photographies en plus gros plan prises par Jérôme Schlomoff. Le dispositif se renforce parfois d'images supplémentaires faites à la demande des sans-abri, lorsque ceux-ci éprouvaient le besoin de montrer par exemple les lieux qu'ils avaient traversés, ou d'images faites par eux, comme les sténopés d'un squat réalisés par Sébastien Houllé, selon une technique « povera » souvent utilisée par Jérôme Schlomoff¹.

Une telle élaboration permet d'accéder à de véritables autoportraits, de proposer un film qui soit celui des sans-

1. Id., p. 92.

abri et dont les signataires apparaissent moins comme les auteurs que comme les vecteurs. Par tous les moyens possibles, voix, écriture, photographie, film, il s'agit de fournir des instruments identitaires utilisables à leur gré à ceux qui souffrent le plus de ne pas avoir d'image de soi et dont la société voudrait bien qu'ils demeurent et meurent anonymes afin de pouvoir les oublier plus sûrement.

• *Jean-Gabriel Leynaud*, Place de la République, France, 1995, 52', 16 mm, coul.

« D'un 1^{er} mai au suivant, journal d'un jeune cinéaste découvrant de jeunes SDF parisiens. Refusé par toutes les chaînes de télévision françaises. » Tel est le résumé de *Place de la République* rédigé par l'un des professeurs de Jean-Gabriel Leynaud, Guy Chalon (lui-même cinéaste et fondateur du Groupe Jean Vigo).

Jean-Gabriel Leynaud y suit la vie de Stéphane et Manu, 25 ans, SDF parisiens installés principalement dans le square de la place de la République, haut lieu des manifestations politiques françaises. Manu s'y présente comme aristocrate de la rue, où il se trouve depuis neuf ans. Stéphane s'avère plus fragile, pour lui, vivre à la rue représente une expérience extrême qui ne peut que mener à

la mort mais, à ses yeux, la mort le protège contre le pourrissement. Bien qu'en aucun cas le film ne tente de faire l'éloge de ce mode d'existence à la manière des clochards célestes de Kerouac, la précarité permanente devient, à suivre ses protagonistes, cette intensification absolue de la vie dont le social nous étourdit.

Place de la République, documentaire empathique, dans sa durée montre comment un cinéaste partage la vie de quelqu'un qui pourrait être soi. Un tel documentaire se conçoit à l'échelle temporelle de l'existence : en 2005, Jean-Gabriel Leynaud tourne la suite – Stéphane est mort, Manu logé mais en instance d'expulsion.

L'empathie assumée de Jean-Gabriel Leynaud engage logiquement le destin social de ses images : le film est réalisé selon le formatage temporel des documentaires télévisés (52') mais, bien qu'il soit passé sur des chaînes européennes, en France, il s'exclut de la diffusion des images comme ses protagonistes s'excluent du social.

• *Johan Van der Keuken, Le Masque, France, 1989, 16 mm, coul, 52'*

Johan Van der Keuken a réalisé un film qui forme un diptyque avec *Place de la République*. Produit par la

« Mission du Bicentenaire de la Révolution française et de la Déclaration des Droits de l'homme et du Citoyen » et diffusé à la télévision française, *Le Masque* décrit le quotidien d'un seul sans-abri, prénommé Philippe.

« Qu'est-ce que la pauvreté ? », demande le cinéaste à son protagoniste ; contre toute attente, alors même que le film décrit les difficultés matérielles concrètes que Philippe doit surmonter à chaque instant pour survivre, celui-ci répond : « C'est de ne pas avoir eu de chance dans sa jeunesse ».

Et par surcroît, lui, Philippe, a eu de la chance, à l'inverse des autres personnages. Comme pour Stéphane et Manu (dont la fuite sociale répond à des brisures d'enfance), il s'agit d'un vagabond consenti, mais le film interroge les déterminations qui président à un tel consentement. « Je suis un galérien, je vagabonde ». Bronislaw Geremek a dressé le portrait de cette catégorie de la population qui cherche à se dérober au contrôle social. Dans sa thèse *les Marginaux parisiens aux XIV^e et XV^e siècles*, Geremek rappelle qu'à cause de la peste noire et donc du manque de bras, il fut un temps, au milieu du XIV^e siècle, où non seulement il n'existait pas de chômage, mais où

l'on proclama des lois et édits interdisant le fait de ne pas travailler. Or, en dépit de cette situation favorable aux travailleurs et qui semble inimaginable au XXI^e siècle, les édits se heurtèrent au refus d'embaucher par des catégories incompressibles de la population, ce que Geremek nomme le « chômage volontaire »¹.

La pauvreté cette fois relève d'un libre choix, et résulte de l'asocialité. Philippe refuse de porter ce qu'il nomme « le masque », c'est-à-dire le carcan des conventions sociales. Une telle position participe d'une remise en cause radicale du social, de la socialité, du caractère supportable de la communauté humaine. Dans le cas de Philippe, qui choisit délibérément le travail épisodique pour retourner le plus tôt possible à la rue et à sa vie de vagabondage solitaire, se dessine une alliance singulière entre un individualisme farouche et son angoisse absolue de l'autre.

On assiste alors à un phénomène rarissime et passionnant : la manifestation d'un désaccord politique entre

1. Bronislaw Geremek, *Les Marginaux parisiens aux XIV^e et XV^e siècles* (1972). Paris, Flammarion, 1976, p. 32-33.

Philippe et le cinéaste. Philippe et ses amis, filmés dans une gare, s'avèrent racistes, et parmi les plus violents, puisque l'un d'entre eux exhibe avec fierté le couteau qui lui a servi à torturer pendant la guerre d'Algérie. Johan Van der Keuken, cinéaste de la fraternité humaine par excellence, à la fois ne peut pas valider ce discours en se contentant de l'enregistrer et ne peut pas se retourner contre son protagoniste, puisqu'en tant que réalisateur il se trouve en position de force symbolique. Le film alors, en montage alterné entre les SDF et les manifestations antiracistes, se met à dialoguer, non pas avec Philippe, mais avec ses idées.

Le Masque est un film rare en ce sens qu'il évite toute idéalisation du pauvre. Celui-ci est « figuré » au point de trouver aussi ses limites, comme n'importe quel autre sujet.

• *Lionel Soukaz, WWW. WEBCAM, France, 2005, 45', vidéo, coul*

En 1980, Lionel Soukaz avait réalisé un film en X : pamphlet vertigineux contre la censure et pour la liberté sous toutes ses formes à commencer par la liberté sexuelle, en une anticipation géniale des pratiques d'écri-

ture visuelle actuelles, *Ixe* hybridait Super-8, 16 mm, vidéo, télévision, refilmage, double écran et samples sonores, avec une énergie torrentielle visant à confondre les corps masculins, les icônes, les affiches, les cartoons, les travestissements réels et les reflets de masques sociaux... En 2005, soit une génération plus tard, Lionel Soukaz réalise un film en W : c'est *WWW. WEBCAM*, nouvelle réflexion existentielle sur le désir, le fantasme et l'envahissement de notre vie par les images. Pendant trente minutes, *WWW. WEBCAM* se déroule sur un écran d'ordinateur filmé plein cadre, split-screen désormais ordinaire de notre quotidien, où entrent par de petites fenêtres clignotantes un nombre infini de corps, de gestes, d'initiatives, de tentatives de communication. Branché jour et nuit sur un site d'échange gay, le propriétaire de l'ordinateur, qui reste silencieux et presque toujours hors champ, regarde défiler les silhouettes, les pratiques et les invites sexuelles. Parfois un dialogue écrit au bas de l'écran, parfois des ébauches de conversation orales. Sans discontinuer, l'écran procure toujours de nouveaux hommes, de nouveaux gestes, de nouveaux orgasmes. Population sans limite de ce monde virtuel sans

frontière. Le spectacle des corps offerts pourrait ne jamais cesser. Et puis, entrant par l'une des petites fenêtres, revenant par une autre, montrant sa chambre, puis sa tête, puis son écriture, puis sa voix, une silhouette s'impose, elle envahit tout l'écran. C'est Emmanuel, il a 24 ans, il tague, son nom de tagueur c'est Tripak, il boit, il fume, il ne travaille pas, il fait tout ce qu'il ne faut pas faire, il a des problèmes avec la police. Et soudain, miraculeusement, il est là, dans l'espace réel, à côté de l'homme à l'ordinateur. Il est là et, au lieu d'avoir peur, Lionel lui ouvre les bras et lui donne tout.

Alors Manu se met à rapper et se lance dans l'improvisation.

PREMIER RAP

Je sors des rimes
qui te mettent des rhumes rho [*rho ça veut dire copains ndlc*]¹
le son il est trop bon
dans mon quartier
faut se présenter

1. Note de Lionel Soukaz.



change pas d'identité
faut se décaler percuter
quand les condés font leurs virées
virer de chez moi ça je connais
faut s'étaler détaier
dans cette putain de France
la délivrance viendra
Ben Laden président
mes couilles grattent toujours
ça m'intéresse
exclu parc'que j'm'intéresse pas
au bizness des politiciens
pas assez de rap dans les palais de justice
repris de justice repris de justesse
à la vitesse d'un T I G
partage on connaît
distribue on connaît
alors tape la culasse gao
élève la voix gao
tape la culasse
lève le doigt
si c'est ainsi que tu vis cette vie
aigri, détruit comme l'Amazonie

aucun respect mon frère
les nôtres tu sais bien
tous les jours c'est le chantier
pour traverser mon temps et ton teint
détourne trop de cerveaux
jugements de valeur
on s'entretue les rho
c'est le temps de la résistance
bienvenue dans ma putain de France
w'eszh wesh yo
fils de l'amertume
souvent en costar bastard
pour passer inaperçu
j'ai pas de copain non non
juste un ami
avec lui on fait les pires coups
on s'arrête pas à un sac
l'argent facile n'existe pas
on serait pas là à faire la queue aux assedics
je nique les pdg
ils sont pourris d'argent
et trouvent les moyens de nous enculer
enculé

j'espère lui la faire à l'ancienne
pire qu'une
hyène
tripak hein wesh kro microphone.

SECOND RAP.

Tripak 35 93 H
île et vilaine
île de la haine
île de la baise
c'est trafikant qui te parle
dans mon quartier
pas d'incidents
que des accidents
je te parle d'une vie, ma vie, simple souci
l'alcool la came et le teuchi
alors je te dis rho
je veux grimper mais pas sur de la monnaie
si on se dispute on fait parler l'acier
tous les avs c'est la même
black beurs blancs
tous dans le même récit
je t'explique rien je constate

que ça sent le mois
alors frerot le petit spleef solo
ici pas de képi
ni rétro juste un frère et un micro
je veux fournir comme rocco ouais ouais siffredi
allez allez fais tourner le point je t'explik j'attends
pas jusqua demain
et dehors tout ce que je touche se transforme en or
c'est pas B20 BA
c'est tripak.

Tripak, c'est le peuple en survie, le peuple en lutte, un par un, un pour tous, où qu'il soit, avec les armes de celui qui n'a rien, sa langue, son cerveau.

« Témoigner de mon époque et de mes amours, aimer devient un acte de résistance dans une société où l'être est nié, réduit à son pouvoir d'achat ou sinon jetable. Consommateur ou consommé.

Je table sur l'être pour refuser le sort qui lui est réservé. »¹

1. Lionel Soukaz, « Jeter dans son corps dans la lutte », in *Cinémas, Journal of Film Studies*, « Cinéma/d'Avant-Garde », Montréal, à paraître.

3. Interroger la définition même du pauvre

Dans ses premiers écrits économiques (1844-48), Marx construit le concept de paupérisme. Le capitalisme tendrait, écrit-il, non pas à enrichir la nation, mais à paupériser la classe ouvrière. « Loin de s'élever avec le progrès de l'industrie, l'ouvrier moderne descend toujours plus bas, au-dessous même des conditions de sa propre classe. L'ouvrier devient un *pauper*¹. »

Marx établit alors un éventail des différents statuts de la pauvreté : la pauvreté « fluente » qui consiste à « fabriquer des surnuméraires » pour menacer les salaires ; la pauvreté « latente », qui correspond au sous-emploi agricole, caractéristique des branches et contrées dominées, c'est-à-dire des colonies ; la pauvreté « stagnante », qui recouvre la partie de la classe ouvrière irrégulièrement employée, les travailleurs à domicile etc. Quant au « paupérisme » proprement dit, il rassemble la foule de ceux qui ne peuvent pas se valoriser comme force de travail : infirmes, malades, enfants, ouvriers déqualifiés, veuves²...

1. Jacques Bidet, « Paupérisme », in Gérard Bensussan et Georges Labica, *Dictionnaire critique du marxisme* (1982), Paris, PUF, 1999, page 852.

2. Ibid.

À leur tour, quelques films ont travaillé la question de l'entretien de la pauvreté, donc à la fois de la cruauté collective et de l'attentat à l'intégrité jusqu'au plus profond de l'organicité. Une telle violence, dont la responsabilité se dissout dans les mécanismes de délégation du pouvoir économique et politique, et dont la puissance mortifère produit quelques centaines de Hiroshima silencieux chaque année, exige de nouveaux régimes figuratifs.

• *Mounir Fatmi, Embargo, Maroc, 1997, 7'30, vidéo, coul*

Le poème visuel de Mounir Fatmi, vidéaste et plasticien, associe par montage alterné et surimpressions des plans d'assiettes vides sur lesquelles tombent des fourchettes et des cuillères tordues comme le ventre de ceux qui ont faim ; et tout un répertoire iconographique de corps radiographiés, de planches anatomiques, d'organes en coupes. En 1997, *Embargo* affirmait en images et en son la souffrance charnelle du peuple irakien qui subit seul le châtiment politique adressé à ses dirigeants, le terrorisme dont font preuve les institutions internationales responsables d'un tel décret, le règne de l'injustice élevé au rang de stratégie politique, la corruption morale dont l'embargo s'engendre. Mounir Fatmi écrivait alors :

« Comment vit un corps privé de nourriture ? *Embargo* est une vidéo autopsie, une fibroscopie qui traverse le corps du cerveau jusqu'à l'anus, montrant que l'embargo est la vraie frappe chirurgicale, que l'embargo est un serial killer. En effet, la communauté internationale ne voit pas les dégâts que l'embargo peut causer dans une population. Vingt-sept pays ont subi ou subissent encore différentes sortes d'embargos : de l'Angola à Cuba, de Chypre au Soudan, du Vietnam au Yémen, etc. Aujourd'hui en Irak, un enfant de moins de cinq ans meurt toutes les huit minutes de maladie ou de malnutrition faute de nourriture et de médicaments. Depuis des années, des peuples supportent cette "fatwa" internationale imposée au nom de la condamnation de leurs régimes qu'ils n'ont pas choisis. Une mesure qui n'a fait que renforcer le pouvoir des dictateurs qui contrôlent la distribution des vivres. »

Embargo décrit exactement ce qu'est un corps politique : celui de l'exploitation intégrale au point de s'apparenter à une forme d'anthropophagie différée. La surimpression de l'imagerie médicale avec les plans de fourchettes et d'assiettes vides concentre en une initiative visuelle l'exploitation intégrale du Tiers-Monde par le

Premier. Le film de Mounir Fatmi s'apparente à une vision de Louise Michel : « N'est-ce pas un crime d'attendre pendant que des millions d'êtres sont écrasés sous la meule de misère comme un froment humain, comme les grappes au pressoir ; c'est sous cette forme que le monde bourgeois mange son pain et boit son vin.¹ »

Presque dix ans après le film, en 2005, les journaux commencèrent à rapporter publiquement les faits qui président à l'anthropophagie économique en quoi consiste l'embargo, telle que Mounir Fatmi l'avait déjà argumentée en images. Rappelons ces faits, affichons-les à côté du film, ils constituent le sous-texte local dont le film assure la généralisation allégorique. « Le scandale autour du programme "*Pétrole contre nourriture*" des Nations unies est entré dans une phase judiciaire, jeudi 14 avril. La justice fédérale américaine a annoncé, à New York, l'inculpation de plusieurs personnes dont trois dirigeants de la société texane Bayoil, soupçonnés d'avoir payé des millions de dollars de pots-de-vin au régime de

1. Louise Michel, *Prise de possession* (1890), Paris, éditions Jean-Paul Rocher, 1999, p. 19.

Saddam Hussein. L'Américain David Chalmers et le Bulgare Ludmil Dionissiev ont été arrêtés à leur domicile à Houston au Texas et le département de la justice a demandé l'extradition du troisième associé, le Britannique John Irving.

Selon le procureur fédéral de Manhattan, David Kelley, qui a donné une conférence de presse, les trois hommes ont aidé le gouvernement irakien à corrompre le programme « *Pétrole contre nourriture* » en payant des pots-de-vin aux entreprises et aux banques contrôlées par le régime de Saddam Hussein. Selon les enquêteurs, Bayoil a joué un rôle « *pivot* » en fixant des prix très bas au pétrole acheté, ce qui permettait de reverser ensuite discrètement des commissions à Bagdad et de réaliser encore des profits substantiels. « *Au lieu de faire parvenir l'aide aux personnes qui en avaient le plus besoin, ce qui était l'objectif du programme, les accusés ont facilité le transfert d'argent à des sociétés écrans créées par le régime de Saddam* », a expliqué M. Kelley¹.

En 1997, hormis les intéressés, personne ne connaissait le moindre de ces faits. Ils se trouvent tous dans

1. Éric Leser. *Le Monde*, 16 avril 2005.

Embargo. Ils s'y trouvent sous d'autres formes que les mots et les chiffres, mais dans la limpidité des images et des sons, dans la certitude critique qui préside à l'acte de création chez Mounir Fatmi. Contrairement à ce que l'on voudrait nous faire croire, l'art ne reflète pas le monde, il anticipe les vérités, y compris les plus factuelles, qui ne peuvent pas s'y dire.

- *Chris Cunningham/Afrika Bambaataa/Leftfield*, Afrika Shox, États-Unis, 1998, 6', 35 mm, coul

Le clip *Afrika Shox*, réalisé par Chris Cunningham pour Leftfield accompagné de Afrika Bambaataa, ajoute à la classification de Marx une nouvelle dimension de la pauvreté et du pauvre : celui-ci n'est plus un individu, même plus un état, il est un refoulé. Le film, brûlot travaillé dans l'iconographie populaire du film de genre et la forme industrielle du clip, suit le trajet d'un vieil homme noir famélique qui, jailli d'une ruelle sombre exactement comme la vieille mendicante du *Rien que les heures* de Cavalcanti soixante ans plus tôt, erre en titubant dans le quartier de Wall Street et perd à mesure de sa marche vers nulle part ce qui lui reste de forces, son identité culturelle et même ses membres.

Dans Manhattan viré en gris crépusculaire, le pauvre revient au titre d'un tourment. Ils s'avance selon les formes figuratives traditionnelles de la hantise : un fantôme, un zombie, un cauchemar. Son seul droit – qui le distingue des mendiants de Cavalcanti, Weiss ou Meins, réalistes en ce qu'ils s'accordent et se limitent à leur zone de misère –, consiste à pouvoir cohabiter frontalement avec ce qui l'exclut.

Qui est-il ? Il allégorise le Tiers-Monde en général et l'Afrique en particulier. Une Afrique dépossédée de tout, y compris de sa musique (rencontre avec les rappeurs blancs qui se sont emparés des mouvements de danse africaine), y compris des moyens d'accepter la charité internationale (à la fin du film, il n'a plus ni main ni bras pour recevoir l'aumône).

Le pauvre ne se ramène donc plus à une entité : il se définit par la violence de la contradiction figurative entre Wall Street et le zombie diurne. Il n'est plus un organisme, un corps possible, donc plus la matière d'une exploitation, mais son résultat : un simple site de destruction. Le zombie de *Afrika Shox* (qui synthétise ceux de George Romero et précède ceux du pamphlet *Land of the Dead* en

2005) équivaut en images à la description de Patrick Cingolani dans l'article « Immigrés : l'invisible humilité » : « la pauvreté a été le résultat d'un mode d'exposition radical au marché »¹. Le fantôme est l'image de cette surexposition au marché, y compris au marché culturel de la musique.

• *Raoul Peck, Le profit et rien d'autre* ou (réflexions abusives sur la lutte des classes), France, 2000, 57', vidéo, coul
Le profit et rien d'autre, du cinéaste haïtien Raoul Peck, est un film très rassurant : il nous prouve que les chefs d'œuvres peuvent venir de partout, y compris de la télévision, pour cette fois à la hauteur des ambitions humanistes que lui avait fixé par exemple Roberto Rossellini. Diffusé dans le cadre d'une série intitulée « La Bourse et la Vie », l'essai de Raoul Peck s'attache à transmettre quelques instruments pour comprendre et mettre en perspective les mécanismes et les effets de la mondialisation au passage du millénaire, onze ans après la chute du mur de Berlin.

1. Arlette Farge et alii, *Sans visages*, op. cit., p. 155.

tiques, numériques, vidéos, graphiques, photographiques, jeux vidéo, images du présent, images d'archives, images documentaires, images de fiction... le matériau concret d'un essai qui prend pour point de départ la collusion entre l'économie virtuelle et la société du spectacle. Il s'agit de faire circuler ces biens immatériels de façon aussi fluide que circulent les capitaux, mais pas pour les fondre et les multiplier les unes par les autres, au contraire : pour affirmer, à chaque fois que l'une d'entre elles apparaît, sa différence irréductible avec toutes les autres.

– Une heure de contre-information. « Quels mots, quelles images, pour dire une fois autre chose ? » Alors le film, à l'aide de plusieurs économistes, sociologues, historiens, explique calmement ce que l'on n'entend jamais à la télévision, mais pas souvent au cinéma non plus : « le totalitarisme du capital », le pays « qui techniquement n'existe pas, vendu pour une poignée de dollars comme les 3/4 de la planète », les pays « où l'on vend ses organes ou ses enfants au plus offrant », la responsabilité des « flibustiers des fonds de pension », les réjouissances en 1989 « pour fêter le renoncement au bonheur pour tous », le

marché, dont « on voudrait nous faire croire qu'il existe pour satisfaire des besoins, mais c'est faux ; il existe pour satisfaire la demande solvable », l'idée fausse que « le marché est régulateur, alors que l'histoire montre tout le contraire, que l'invention d'un marché [aujourd'hui le marché de l'eau, de l'air, de la pollution] est toujours destructeur », le caractère historique (et donc relatif) de « l'imaginaire social économique ». En somme, il s'agit de montrer que « l'économie, c'est de la politique », et qu'il n'y a donc jamais aucune fatalité. Il faudrait tout citer, il faut aller lire toutes les sources.

– Installer un piège visuel. À l'image : pris de très haut, un parvis de place d'affaires, des silhouettes au travail se pressent, ce pourrait être La Défense, ou Brasilia, n'importe. Au son : « 40 000 enfants meurent chaque jour dans le Tiers-Monde. [...] Les pays pauvres ont déjà remboursé plus de quatre fois le montant de leur dette sans fin. [...] 40 000 enfants... soit, un passant toutes les deux secondes ». Et les passants s'évanouissent, nous avons vécu le temps de la mort.

– En dépit des évidences et des habitudes, refuser l'oubli. Le narrateur reconnaît ces processus d'accommode-

ments collectifs selon lesquels, confrontée à une misère endémique ou accentuée par une catastrophe naturelle, l'opinion s'indigne et puis renonce, ou délègue, ou se décourage, ou passe au désastre suivant. C'est la ritournelle du cynisme intégré : « J'y pense et puis j'oublie, c'est la vie c'est la vie. » Il sait le rôle somnifère des médias : éreinté, « devant sa télévision, le spectateur remet la révolution à plus tard. » Contre l'oubli, emblématisé par les vagues sur la plage qui ouvrent et ferment le film, *Le profit et rien d'autre* travaille la répétition, l'insistance tranquille, et surtout, la mélancolie, qui hante bien plus sûrement que n'importe quelle affirmation.

- Travailler pour un instant. Si ne régnait que la mélancolie, peut-être vaudrait-il mieux se taire. Mais, c'est l'enseignement des maîtres qui défilent en photographies noir et blanc, Robert Bresson, Orson Welles, John Cassavetes, Chris Marker sur la bande-son, à quoi sert le cinéma, ni plus ni moins, « tant d'engagement pour rien », ou plutôt pour ceci, ce rien si précieux... : « quelques secondes de lucidité, à travers une fenêtre ».

Le profit et rien d'autre, pamphlet méditatif, crée des flux temporels différentiels avec une calme prodigalité. Rythme de la démonstration, temps de l'argumentation,

éclair de la compréhension, flot de la résonance. Eisenstein avait projeté de filmer *Le Capital*, pour *La Société du spectacle* (texte et film) Guy Debord a détourné bon nombre de textes de Marx¹, Gil Wolman s'est judicieusement servi de son exemplaire de *l'Anti-Dürhing* d'Engels dans sa fresque plastique *Dühring Dürhing* filmée ensuite dans *L'Anticoncert* (1982, 75'), Jesse Drew a réalisé une brillante illustration du *Manifeste communiste* (*Manifestoon*, 1996, 8')... mais peut-être le film le plus marxiste du dernier siècle, au sens où Marx revendiquait en propre le mouvement de la pensée critique et non une plate-forme doctrinale, est-il *Le profit et rien d'autre*.

4. Métamorphose du cinéma par lui-même

- Ali au pays des merveilles, de Djouhra Abouda et Alain Bonnamy, France, 1975, 55', 16 mm, coul/nb

Ali au pays des merveilles, essai pamphlétaire musical sur l'immigration à Paris à la fin des années soixante-dix, travaille d'abord à montrer les images qu'une société ne veut

1. Cf *Relevé des citations ou détournements de « La Société du spectacle »*, anonyme, Paris. Farândola, 2003.

pas voir, jusqu'à l'intime absolu, la misère sexuelle. Eboueurs ramassant les déchets à mains nues, ouvriers sortant du Trou des Halles alors en chantier comme des rescapés d'un tremblement de terre, terrassiers enfoncés dans leurs tranchées tandis que passent les bourgeoises affairées à leurs emplettes, foules autour des sex-shops... le film systématise les formes visuelles du conflit. Il ne s'agit pas seulement de mettre les images en lutte avec les images dominantes, mais de parcourir toutes les formes cinématographiques de lutte entre les images : le montage parallèle, manifestation brute de la brutalité de la lutte des classes ; le split-screen, spatialisation du conflit, qui l'objective un peu plus ; le flicker, qui le porte au comble de la violence sensible ; la rémanence, qui permet à des images anciennes d'affleurer à la faveur d'un écho, à la manière dont un banal contrôle d'identité à la Goutte d'Or fait revenir violemment les images des massacres du 11 octobre 1962 et des massacres français en Algérie.

Ali au pays des merveilles participe d'une écriture du trauma, l'essai ici refuse de se faire diagnostic et donc de participer même salutairement à toute forme de rationalisation et de contrôle. Sa violence est celle du hurlement.

proportionné à la violence de l'oppression sur les victimes (les Algériens spoliés de leurs terres par la colonisation et forcés à l'émigration), sur les exploités (les travailleurs épuisés dans le métro du petit matin), sur les bafoués (les unes racistes des quotidiens français fascistes), sur les invisibles (les corps qui parsèment la ville comme de petites figurines que personne ne regarde).

• *Looting for Rodney*, de Ken Jacobs, États-Unis, 1994-1995, 3', 16 mm, nb/coul, 3D

Ici, il s'agit d'inventer le pamphlet plastique le plus pur et radical qui soit, au sens où il fait retour sur les paramètres élémentaires du cinéma. Ken Jacobs a consacré une grande part de ses recherches aux rapports que le cinéma est capable d'établir entre trois de ses composants fondamentaux : surface et profondeur ; continu et discontinu ; image effective et image inférée. Dans *Looting for Rodney*, le montage se fait l'instrument d'une déchirure. il organise une césure chargée d'affecter un rapport élémentaire, celui de la cause à la conséquence. Le film en effet juxtapose deux plans que tout oppose plastiquement. D'abord, une image d'archive datant des années trente, un plan fixe, en noir et blanc, qui montre un

groupe humain dans une occupation verticale du plan, des noirs américains posant devant une caméra. Puis, un plan documentaire contemporain en couleur, un long travelling latéral, qui décrit la dévastation urbaine après les émeutes consécutives à la diffusion des images du tabassage de Rodney King par la police de Los Angeles. Voici comment Ken Jacobs décrit ce plan : « Nous avons visité L.A. juste après les émeutes de 1992, et j'ai filmé les boutiques brûlées et détruites, penché hors de la fenêtre d'une voiture roulant très lentement, sous les menaces et les insultes des habitants de ces rues. Le « Rodney » du titre était Rodney King, son tabassage par la police de L.A. enregistré au vol par un vidéaste amateur et diffusé partout dans le monde avait déclenché des émeutes provoquant la destruction de nombreux magasins tenus par des Coréens qui avaient osé servir les Noirs pauvres piégés dans leurs quartiers sans quartier. Tournée avec un filtre Pulfrich, la scène est entièrement en 3D.¹ »

1. « We visited L.A. right after the riots in 1992 and I taped the burnt and broken stores leaning out the window from a slowly moving vehicle, with threats and curses coming at me from street denizens. The

Looting for Rodney décrit un désert d'humanité. En posant bord à bord deux plans antithétiques qui couvrent beaucoup des paramètres plastiques propres au cinéma, Ken Jacobs dissocie violemment une cause (le premier plan, une ancestrale humiliation tout à la fois spirituelle et matérielle) et un effet (le second plan, travelling sur les résultats des émeutes). On passe directement d'une injustice à une autre, d'un désastre virtuel à un désastre accompli, sans la satisfaction de l'émeute elle-même, sans le spectacle de l'explosion, donc sans les bénéfices de la catharsis. La césure affirme beaucoup. D'une part, que la

Suite de la note 1 p. 70

“Rodney” was Rodney King, his beating by the L.A. police captured by an amateur videographer and broadcast world-wide, setting off the riots which meant the end of a lot of Korean-owned stores that had dared to service the poor/black people trapped in their neighborhoods, their “hoods”. Using the Pulfrich filter, the scene is entirely 3-D. » Ken Jacobs, Lettre à l'auteur, 2 avril 2006. Le filtre Pulfrich abaisse le niveau de luminosité de sorte à ralentir la perception rétinienne et à créer un effet de profondeur. Ken Jacobs utilise très souvent ce filtre pour ses recherches sur le relief. On peut aussi traduire le jeu de mots de Ken Jacobs sur « neighborhoods » par « piégés dans leurs cités, leurs (in) ci (vili) tés », ou « piégés dans leurs quartiers, leurs zéroitiers ».

cause reste incommensurable à ses effets, elle les traverse mais ils ne l'épuisent pas, elle les détermine mais ils ne la justifient en rien. De l'autre, que la violence est d'autant plus violente qu'elle reste latente, celée dans le quotidien des rapports sociaux. Et encore, que le cinéma doit approfondir ce qui en lui participe du manque et du gouffre pour prétendre restituer quelque chose de la violence concrète. De la césure qui organise le film, sourd le caractère irréparable et contagieux de l'injustice historique.

Le principal antécédent de *Looting for Rodney* est probablement *La Ricotta* de Pasolini (1963), l'autre grand film sur la faim qui, lui aussi, avait besoin de radicaliser les antagonismes formels (n & b et couleur, in et off, high and low etc.) pour traiter la catastrophe ordinaire absolue, la faim dévastatrice, inapaisable, qui rend fou, justifie toutes les révoltes, toutes les destructions, et exige que le cinéma se dévore lui-même tant il reste affamé de justice.

• Timeless, Bottomless, Bad Movie, Jang Sun-Woo, Corée, 1997, 144', DV/35 mm, coul

Timeless, Bottomless, Bad Movie organise un montage parallèle systématique entre deux tribus de la rue : une

bande de teenagers délinquants ; et des clochards pour la plupart âgés. L'un des enjeux formels du film consiste à confronter deux économies de la représentation : les jeunes gens en régime de grande fiction, travaillant la déréalisation, le délire et l'hétérogène jusqu'à soudain se transformer en dessin animé burlesque ; les clochards en régime de captation documentaire, faisant revenir un principe de réel sur lequel ne cesse de buter le film.

Entre les deux, s'installe la représentation de la Fabrique : tournage, direction d'acteurs, cartons... il s'agit d'exhiber la fabrication du film en affirmant son échec permanent, comme le programme son titre : *Un mauvais film sans temps, sans fond*. Loin des usages classiques de la Fabrique comme logique réflexive de désillusion, de distanciation, de réflexion, son emploi ici consiste à décrire le travail du film comme aussi fragile et menacé que ses protagonistes, clochards et teenagers. En toute connaissance de cause, ces protagonistes, jeunes ou vieux, ne possèdent aucun devenir : soit qu'ils meurent vite, y compris sous nos yeux ; soit qu'ils restent enfoncés dans le présent perpétuel de la survie, dans l'immobilité de la misère qui les engluie sur leurs trottoirs. Il faut donc

rendre compte de cette intensité, de cette économie existentielle : des figures qui se meuvent dans la fragilité absolue de l'instant. La solution adoptée par *Timeless*, *Bottomless*, *Bad Movie* consiste à se centrer sur le geste : la cellule narrative n'est plus la scène, la péripétie ni même l'acte, mais le mouvement humain, ce qui se marque par exemple lorsque le film, au cours d'une séquence de bowling, abandonne les joueurs – qui agissent encore le jeu, même sans aucun respect des règles – pour se consacrer aux spectatrices qui, elles, se contentent de bouger anarchiquement, sans but et sans raison, dans une pure dépense corporelle. Le film peut ainsi montrer en même temps le présent éphémère et sa destruction inéluctable, et verser toute son énergie formelle au service d'un rendu du volubile, du volatile, de l'inutile. *Timeless*, *Bottomless*, *Bad Movie* revendique une plastique du Brouillon, et élève le brouillon au rang d'idéal esthétique, non pas pour des raisons de simple provocation formelle, mais au titre d'une exigence morale : inventer une plastique de la précarité.

Bad Movie représente un avènement et un triomphe du formalisme libertaire. Face à ce dont il traite, la misère, la

mort, la perte, la cruauté, la jeunesse éperdue en pure perte, le film élabore une exigence : que le cinéma devienne fou d'angoisse ou comme ici, fou d'énergie.

CONCLUSIONS ?

La moindre représentation est indispensable ; aucune n'est la bonne, aucune ne suffit ; elles sauvent l'honneur du cinéma, à défaut de sauver les sujets dont elles traitent ; elles nous indiquent concrètement ce que peut le cinéma en tant que recherche critique :

- faire l'image insupportable, refoulée, déniée ;
- interroger les liens factuels et idéologiques entre domination matérielle et domination symbolique ;
- se muer lui-même en acide social, sous des formes aimables comme Moore, ou des formes irrécupérables comme *Ah au pays des merveilles* ;
- interroger ses propres limites, ses fins, ses moyens, sa responsabilité historique. Ce qui nous oblige tout particulièrement à penser le parcours de Holger Meins.

C'est le travail même de l'avant-garde, notion qu'il faut refuser d'inféoder à une doctrine politique, à une plate-

forme esthétique, à un temps, à un espace, à une provenance économique quels qu'ils soient et se succèdent dans l'histoire. L'avant-garde ne relève pas de l'intentionnalité ni de déterminations extérieures (sociales, économiques, idéologiques – celles qui instrumentalisent l'avant-garde voire la fabriquent de toutes pièces à la manière d'une image de marque) mais s'élabore à proportion de sa puissance critique avérée. C'est pourquoi l'œuvre d'avant-garde peut appartenir aussi bien au champ des images clandestines qu'à celui des images de grande consommation.

Dans tous les cas, il s'agit au fond d'interroger le motif comme « état de nature » : le motif, à la manière de tout fait quel qu'il soit y compris scientifique, est une construction symbolique, le produit d'une élaboration historique. C'est donc là où le motif se raidit et se fige en évidence, là où il passe pour un donné, que le cinéma en tant qu'entreprise hétéroscopique peut se mettre au travail et déceler en lui les traits d'approximation, de simplification, voire de falsification. Sur d'autres motifs que celui du miséreux, certains films ont procédé à ce travail de façon explicite et approfondie, par exemple le Groupe

Cinéthique lorsqu'il relativise la dimension organique de la maladie dans *Bon pied Bon d'œil et toute sa tête* (1978). Dans la mesure où il a affaire à des élaborations symboliques, le cinéma doit être envisagé, non pas seulement au titre d'un reflet, d'un symptôme ou d'un instrument, mais au titre d'un agent. À cet égard, peut être considérée comme recherche formelle fondamentale toute entreprise visuelle ayant pour effet de reconfigurer voire de pulvériser un motif, c'est-à-dire notamment d'en critiquer l'installation, l'assise et le rôle dans le répertoire visuel social.

Épilogue

• *Rugby Boyz, Khavn, Philippines, 2005, 4', DV, coul*

Manille. Des grappes de tout petits enfants jouent au rugby, chantent du rap en karaoké, dansent sur la terre battue, s'enferment pour se raconter des blagues sur les vampires, ressortent pour sniffer du dissolvant dans des sacs en plastique. On ne voit jamais vraiment un lieu, un paysage, on ne prend pas la moindre distance, personne ne donne la moindre information pour objectiver la situation, on reste immergé dans la masse sensible et illimitée des enfants hilares et si fragiles, on les connaît déjà, on ne les a jamais vus, on les a rencontrés déjà partout dans le Tiers-Monde, on sait qu'ils mourront jeunes et qu'il n'y a aucune raison à cela, sinon toutes les mauvaises raisons

en quoi consiste ce monde. On sniffe le film. À la fin, le brouhaha joyeux de leurs chants cesse, ils plongent dans l'eau en silence, comme le film a plongé dans la joie de vivre avec eux, comme nous avons plongé dans le désespoir à cause d'eux. Rugby Boyz ou l'énergie critique à corps perdu.

Bibliographie sélective

Sur la pauvreté

François Bon, Jérôme Schlomoff, *La Douceur dans l'abîme. Vies et paroles de sans-abri*, Strasbourg, la Nuée bleue/Nancy, éditions de l'Est, 1999

Pierre Bourdieu (dir.), *La Misère du monde*, Paris, Seuil, collection Libre examen. Documents, 1993

Patrick Declerck, *Les naufragés. Avec les clochards de Paris*, Paris, Plon, collection « Terre humaine », 2001

Arlette Farge et alii, *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre*, Paris, Bayard, 2004

Bronislaw Geremek, *Les Marginaux parisiens aux XIV^e et XV^e siècles* (1972), Paris, Flammarion, 1976

Georg Simmel, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation* (1908), chapitre VII : « le Pauvre », tr. Lilyane Deroche-Gurcel, PUF, 1999, pp. 453-490. Autre traduction : *Les pauvres*, tr. Bertrand Chokrane, Paris, PUF, 1998

Sur l'analyse des images et l'iconologie

Actes de la Recherche en Sciences sociales, « Les Fonctions de l'art », n° 28, juin 1979

Actes de la Recherche en Sciences sociales, « Sociologie de l'œil », n° 40, novembre 1981

Actes de la Recherche en Sciences sociales, « Les avant-gardes », n° 88, juin 1991

Erich Auerbach, *Figura* (1938-1944), tr. Marc André Bernier, Paris, Belin, 1994

Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1969

Michel Foucault, *La peinture de Manet*, Paris, Seuil, collection « Traces écrites », 2004

Gotthold Ephraim Lessing, « Comment les Anciens représentaient la Mort » (1769), in *Laocoon*, tr. Robert Klein, Paris, Hermann, 1964

Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais* (1931), tr. Pierre Bourdieu, Paris, éditions de Minuit, collection « Le sens commun », 1975

Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), tr. Claude Herbet et Bernard Teyssède, Paris, éditions Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1967

Erwin Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations* (1955), tr. Marthe et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 1969

Erwin Panofsky, *Les Antécédents idéologiques de la calandre Rolls-Royce* (1963), tr. Bernard Turle, Paris, le Promeneur-Quai Voltaire, 1988

Erwin Panofsky, *La sculpture funéraire. De l'Égypte ancienne au Bernin* (1956), tr. Dennis Collins, Paris, Flammarion, collection « Idées et recherches », 1995

Erwin Panofsky, *Trois essais sur le style*, tr. Bernard Turle, Paris, le Promeneur-Quai Voltaire, 1996

Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins. Et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent* (1933), tr. Danièle Cohn, Paris, Flammarion, collection « Idées et recherches », 1999

Adolphe Reinach, *La peinture ancienne* (1921), Paris, Macula, 1985

Cesare Ripa, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autre figures hiéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, et des passions humaines*, Paris, Jacques de Bié, 1636.

Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, tr. Blaise Allan et alii, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1982

Quentin Skinner, *L'artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, tr. Rosine Christin, Paris, Raisons d'agir, collection « Cours et travaux », 2003

Jean-Pierre Vernant, « Naissance d'images », in *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero, 1979

Jean-Pierre Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990

Sur le cinéma d'avant-garde : textes fondamentaux

Stan Brakhage, *Film At Wit's End. Eight Avant-Garde Filmmakers*, New York, Documentext, MacPherson & Company, 1989

Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes, 1952-1978*, Paris, Champ Libre, 1978

Stephen Dwoskin, *Film is... The International Free Cinema*, Londres, Peter Owen, 1975

S. M. Eisenstein, *Le film : sa forme, son sens* (1947), tr. Armand Panigel, Paris, Bourgois, 1976

Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974, 2 vol.

Rainer Werner Fassbinder, *Les films libèrent la tête* (1984), tr. Jean-François Poirier, Paris, L'Arche, 1989

Élie Faure, *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social* (1921-1937), Paris, Plon, 1953

Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma*, n° 300, mai 1979

Jean-Luc Godard, « Que faire ? », textes de *J'accuse* et autres manifestes. in *Jean-Luc Godard : Documents*, Paris, Centre Georges Pompidou, Paris, 2006

Guy Hennebelle, *Guide des films anti-impérialistes*, Paris, E-100, 1975

Guy Hennebelle, *Quinze ans de cinéma mondial*, Paris, Cerf, 1975

Guy Hennebelle (dir). « Le tiers-monde en films ». *CinémAction Tricontinental*, numéro spécial, 1983

David E. James, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton, Princeton University Press, 1989

David E. James (ed.), *To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground*, Princeton, Princeton University Press, 1992

David E. James, *Power Misses. Essays Across (Un) popular Culture*, Londres, New York, Verso, 1996

David E. James, *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinema in Los Angeles*, Berkeley, California University Press, 2005

David E. James et Rick Berg (ed.), *The Hidden Foundation. Cinema and the Question of Class*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1996

Engaged Cinema Praxis, « Prolepsis », *Special Issue of Cinéaste Engagé*, October 1973

Édouard L. de Laurot, « Towards a Theory of Dynamic Realism », *Film Culture* n° 1, 1955, pp. 2-14

Édouard L. de Laurot, « On Critics and Criteria », *Film Culture* n° 2, 1955, pp. 4-11

Édouard L. de Laurot, « Reflections on a Theory of World Cinema », *Film Culture* n° 25, 1962, pp. 63-70

Édouard L. de Laurot, « From Alienation to Cinema », *Film Culture* n° 25, 1962

Édouard L. de Laurot, *The Quarantine/La Condition Américaine*. Screenplay, New York, Cinéma Engagé, 1965

Édouard L. de Laurot (sous le nom de Yves de Laurot), « Yves de Laurot defines Cinéma engagé », *Cinéaste* Vol III, n° 3, Spring 1970, pp. 2-15

Édouard L. de Laurot (sous le nom de Yves de Laurot), « From Logos to Lens : From the Theory of Engagement to the Praxis of Revolutionary Cinema – A discussion with Yves de Laurot and Associates of Cinéma Engagé », *Cinéaste* Vol IV, n° 1, Summer 1970, pp. 10-23

Édouard L. de Laurot (sous le nom de Yves de Laurot), « Production as the Praxis of Revolutionary Film : the Concrete Stages of Realization (part I) », *Cinéaste* Vol IV, n° 2, Fall 1970, pp. 2-17

Édouard L. de Laurot (sous le nom de Yves de Laurot), « Composing as the Praxis of Revolution : the Third World and the USA », *Cinéaste* Vol IV, n° 3, Winter 1970-1971, pp. 15-24

Édouard L. de Laurot (sous le nom de Yves de Laurot), « The Public as Vanguard of the People », *Cinéaste* Vol IV, n° 4, Spring 1971, pp. 10-18

Huey P. Newton, « He Won't Bleed Me : A Revolutionary Analysis of *Sweet Sweetback's Baadaasssss Song* » (1971), in *To Die For the People*, New York, Writers and Readers Publ., 1995

Nagisa Oshima, *Écrits 1956-1978. Dissolution et jaillissement*, tr. J.-P. Lepape, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980

Pier Paolo Pasolini. *L'expérience hérétique* (1972), tr. Anna Rocchi Pullberg, Payot, 1977

Jonathan Rosenbaum, *Movie Wars. How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We can See*, Chicago, A Cappella, 2000

Fernando Solanas, Octavio Getino, « Pour un troisième cinéma » (1968), in « Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde », *CinémaAction* n° 101, 4^e trimestre 2001

Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, tr. Armand Robel, 10/18, 1972

Amos Vogel, *Le cinéma art subversif* (1974), tr. Claude Frégnac, Buchet-Chastel, 1977

Alain Weber, *Cinéma(s) français, 1900-1939. Pour un monde différent*, Séguier, Paris, 2002

Peter Weiss, *Le cinéma d'avant-garde* (1956), Paris, l'Arche, 1989

Sur le cinéma d'avant-garde : monographies

Dominique Bax (dir), *Glauber Rocha*, Bobigny, Magic Cinéma, collection « Théâtres au cinéma », 2005

Freddy Buache, *Georges Franju, poésie et vérité*, Paris, Cinémathèque française/Festival de Belfort, 1996

Michael Chanan (ed), *Santiago Alvarez*, BFI Dossier Number 2, London, British Film Institute, 1980

Roger Mounèje [Roger Bronckaerts] (ed), *Cinéma Wallonie Bruxelles. Du documentaire social au film de fiction*, Liège, Éwaré – Wallons-nous ?, 1989, préface Raymonde Dury.

Margaret Dickinson, *Rogue Reels. Oppositional Film in Britain, 1945-1990*, Londres, British Film Institute, 1999

Bert Hogenkamp, *Deadly Parallels : Film and the Left Britain, 1929-1939*, Londres, Lawrence & Whishart, 1986

Douglas Kellner, Dan Streible (eds), *Emile de Antonio. A reader*, préface de Haskell Wexler, London, Mineapolis, Minnesota University Press, 2000

Gérard Leblanc, *Georges Franju, une esthétique de la déstabilisation*, Paris, Maison de la Villette, 1992

Fernando Martin Peña, Carlos Vallina, Raymundo Gleyzer, *El Cine Quema : Raymundo Gleyzer (Biografias Apasionadas)*, Buenos Aires, Ediciones De La Flor, colección Personas, 2000

Laura Vichi, Henri Storck. *De l'avant-garde au documentaire social*, Crisnée, Yellow Now, 2002

Luce Vigo, *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002

Sur l'avant-garde dans l'histoire de l'art : textes fondamentaux

Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), tr. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989

Theodor W. Adorno, *The Culture Industry : Selected Essays on Mass Culture*, ed. J.-M. Bernstein, Londres, Routledge, 1991

- Louis Althusser, « Écrits sur l'art », in *Écrits philosophiques et politiques*, tome II, textes réunis par François Matheron, Paris, Stock/IMEC, 1995
- Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires* (1936), Paris, Gallimard, collection « Idées », 1971
- Mirella Bandini, *L'Esthétique, le politique : de Cobra à l'Internationale Situationniste. 1948-1957* (1977), tr. Claude Galli, Arles, Via Valeriano, 1998
- André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1970
- Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *Libre-échange*, Paris, Seuil/les Presses du réel, 1994
- Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, The MIT Press, 2000
- Pierre Cabane et Pierre Restany, *L'Avant-Garde au XX^e siècle*, Balland, 1969
- Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, textes établis par Paul Vernière, Paris, Garnier, 1959
- Alex Houen, *Terrorism and Modern Literature. From Joseph Conrad to Ciaran Carson*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2002

- Asger Jorn, *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts* (1954-1957), Paris, éditions Allia, 2001
- Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament. Weimar Essays*, tr. Thomas Y Levin, Cambridge, London, Harvard University Press, 1995
- Lénine, *Sur l'art et la littérature*, 3 volumes, textes choisis et présentés par Jean-Michel Palmier, Paris, UGE, 10/18, 1975-1976
- Greil Marcus, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du XX^e siècle* (1989), tr. Guillaume Godard, Paris, Allia, 2000
- Herbert Marcuse, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste* (1977), tr. Didier Coste, Paris, Seuil, 1979
- Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, coll. Histoire des idées et critique littéraire, Genève, Librairie Droz, 1982
- Fernand Pelloutier, *L'art et la révolte* (1896), Paris, *L'Art social* (1898), éd. établie par Jean-Pierre Lecercle, Paris, Place d'armes, 2002
- Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865), Dijon, Les Presses du réel, 2002
- Alexandre Rodtchenko, *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, tr. Bernadette du Crest, Paris, Philippe Sers, 1988
- Victor Serge, *Littérature et révolution* (textes 1924-1932), Paris, Maspero, 1976

Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794),
tr. Robert Leroux, Aubier, 1992

Léon Trostky, *Littérature et révolution* (1924), tr. Pierre Frank, Claude
Ligny, Jean-Jacques Marie, Paris, UGE, 10/18, 1977

Peter Weiss, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre
de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des
opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis
d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution*, tr. Jean
Baudrillard, Paris, Seuil, 1968

Peter Weiss, *Notes sur la vie culturelle en république démocratique du
Vietnam*, tr. Michel Bataillon, Paris, Seuil, 1969

Peter Weiss, *L'Esthétique de la résistance*. Roman, 1975-1981, tr. Éliane
Kaufholz-Messmer, Paris, Klincksieck, 3 volumes, 1989-1994

**Sur l'avant-garde dans l'histoire des idées politiques :
textes fondamentaux**

Theodor W. Adorno et Walter Benjamin, *Correspondance* (1928-
1940), tr. Philippe Ivernel, Paris, La fabrique, 2002

Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison*
(1944), tr. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983

Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*
(1944-1947), tr. Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris,
Payot, 1980

Theodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et de la société*
(1955), tr. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986

Theodor W. Adorno, *Modèles critiques. Interventions – répliques* (1962-
1969), tr. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Payot, 1984

Theodor W. Adorno, *Dialectique négative* (1966), Groupe de tra-
duction du Collège de Philosophie, Paris, Payot, 1978

Georges Bataille, *La Part maudite* (1949), Paris, Gallimard, 1976

Louis Auguste Blanqui, *Écrits sur la révolution. Œuvres complètes 1.
Textes politiques et lettres de prison*, présentés et annotés par Arno
Münster, Paris, Galilée, 1977

Walter Benjamin, *Fragments* (1916-1938), tr. Christophe
Jouanlanne et Jean-François Poirier, Paris, PUF, 2002

Walter Benjamin, « Pour une critique de la violence » (1921), in
Mythe et Violence, tr. Maurice de Gandillac, Denoël-Gonthier,
1971

Walter Benjamin, *Essais*, vol 1 (1922-1934) ; vol 2 (1935-1940), tr.
Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1983

Robert Estivals, Jean-Charles Gaudy, Gabrielle Vergez, *L'Avant-Garde*, Comité des Travaux historiques et scientifiques, Paris, Bibliothèque nationale, 1968

Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Leçon inaugurale au Collège de France, Paris, Gallimard, 1971

Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975

Michel Foucault, *Résumé des cours* (1970-1982), Paris, Julliard, 1989

Michel Foucault, *Dits et écrits*, 4 volumes, publiés sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994

Michel Foucault, « Il faut défendre la société ». *Cours au Collège de France 1975-1976*, Paris, Hautes Études/Gallimard/ Seuil, 1997

Emma Goldman, *Anarchism and Other Essays*, New York, Dover Publications, Inc., 1969

Daniel Guérin, *Fascisme et grand capital* (1936), Paris, éditions Syllepse/Phénix éditions, 1999

G.W.F. Hegel, *Principes de la philosophie du droit ou Droit naturel et sciences de l'État en abrégé* (1821), tr. Robert Derathé, Paris, Vrin, 1975

Emmanuel Kant, *Métaphysique des mœurs. 1^{re} partie. Doctrine du droit* (ca 1796), tr. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1979

Karl Marx, *Œuvres I. Économie*, textes établis, traduits et présentés par Maximilien Rubel, Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1963

Karl Marx, *Œuvres II. Économie*, textes établis, traduits et présentés par Maximilien Rubel, Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1965

Karl Marx, *Œuvres III. Philosophie*, textes établis, traduits et présentés par Maximilien Rubel, Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1982

Ulrike Meinhof, *Mutinerie et autres textes. Déclarations et analyses des militants de la Fraction Armée Rouge emprisonnés à Stammheim*, tr. Johanna Stute et le collectif de traduction des éditions des femmes, Paris, Des Femmes, 1977

Alexis Philonenko, *Essais sur la philosophie de la guerre*, Paris, Vrin, 1976

Léon Trostky, *De la révolution* (1923-1936), tr. Alfred Rosmer, Paris, éditions de Minuit, collection « Arguments », 1963

Histoire, théories et pratiques de la contestation

Ian F.W. Beckett, *Modern Insurgencies and Counter-Insurgencies. Guerrillas and their Opponents since 1750*. London, New York, Routledge, 2001

- Jean-Louis Brau, *Les Armes de Guérilla*, Paris, Balland, 1972
- William S. Burroughs, *Electronic Revolution*, 1970, Bonn, Expanded Media Éditions
- Gérard Chaliand, *Anthologie mondiale de la stratégie. Des origines au nucléaire*, Paris, Robert Laffont, collections « Bouquins », 1990
- Ward Churchill, Jim Vander Wall (eds), *Agents of Repression* (1988), Cambridge, South End Press Classics, 2002
- Ernest Cœurderoy, *Pour la révolution (1852-1855)*, précédé de « Terrorisme ou révolution » de Raoul Vaneigem, Paris, éditions Champ libre, 1972
- Robert Darnton, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1991
- Marcel Détéienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974
- James Forman, *La libération viendra d'une chose noire* (1960), tr. Julia Hervé, Paris, François Maspero, « Cahiers libres » n° 128, 1968
- Ernesto Che Guevara, *La Guerre de guérilla* (1960), tr. Gérard Chaliand et Juliette Mincés, Paris, François Maspero, « Cahiers libres » n° 31, 1962
- Errico Malatesta, *Articles politiques*, tr. Israël Renof, Paris, 10/18, UGE, 1979

- Carlos Marighela, *Manuel du Guérillero urbain*, 1969 (disponible en français sur www.infocrise.info)
- Victor Serge, *Mémoires d'un révolutionnaire et autres écrits politiques (1908-1947)*, textes réunis et annotés par Jean Rièrè et Jil Silberstein, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 2001
- Giap Vo Nguyen, *Guerre du Peuple Armée du Peuple* (1961), tr. Éditions en langues étrangères de Hanoï, Paris, François Maspero, « Cahiers libres » n° 82, 1966
- Howard Zinn, *Une histoire populaire des États-Unis. De 1492 à nos jours* (1980), tr. Frédéric Cotton, Marseille, Agone, 2002