

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

**Université de Montréal**

**Le film-essai : outil d'historicisation politique**

**Sylvain Lafleur**

**Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et sciences**

**Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)  
en études cinématographiques**

**Septembre, 2008**

**© Sylvain Lafleur, 2008**



**Université de Montréal  
Faculté des études supérieures**

**Ce mémoire intitulé :  
Le film-essai : outil d’historicisation politique**

**Présenté par :  
Sylvain Lafleur**

**a été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes :**

**M. André Habib  
président-rapporteur**

**Olivier Asselin  
directeur de recherche**

**Edouard Mills-Affif  
membre du jury**

## **Résumé**

Le film-essai reste une forme cinématographique marginale, peu étudiée et peu pratiquée, malgré le fait qu'il ait été souhaité très tôt dans l'histoire du cinéma et malgré qu'il ait participé à la naissance du cinéma moderne. Ce mémoire présente dans un premier temps les caractéristiques de l'essai littéraire, de façon à souligner les problématiques qui sont apparues suite à l'emprunt des spécificités d'une pratique artistique d'un autre champ. Il traite également du développement du film-essai à l'aide d'un survol historique qui présente comment le film-essai a été pensé et pratiqué dans le temps, en insistant sur la réception des théoriciens de cinéma qui l'ont compris comme une modulation des pratiques documentaires ou un avatar du cinéma politique et expérimental.

Dans un second temps, ce mémoire présente les démarches cinématographiques essayistiques de Guy Debord et Harun Farocki, en insistant sur les techniques de composition employées, de façon à souligner l'intentionnalité de ces auteurs qui ont articulé originalement des matériaux cinématographiques à des éléments théoriques, afin d'élaborer un propos singulier sur l'histoire et le pouvoir.

### **Mots clé :**

Film-essai; essai cinématographique; contre-cinéma; Debord; Farocki; historicisation; périodisation

**Abstract**

The cinematic essay remains largely unknown and rarely practiced even though it was already desired in the early age of cinema history and took part in the birth of modern cinema. This thesis presents the literary essay characteristics, highlighting ambiguities that arose when they were applied to the cinematic counterpart. It also examines the historical development of the essay-film and identifies the reasons why it was seen as a modulation of documentary, political and experimental cinema.

The last two chapters, which present essayistic works of directors Guy Debord and Harun Farocki, insist on the compositional tactics employed to constitute an original discourse on power and history.

**Key Words:**

Essay-film; cinematic essay; counter-cinema; Debord; Farocki; historicization; periodization

## Table des matières

Résumé et mots clés en français	iii
Résumé et mots clés en anglais	iv
Table des matières	v
Remerciements	vi
Avant-propos	vii
Chapitre 1- Le film-essai	
1.1- Introduction	1
1.2- Caractéristiques de l'essai	2
1.3- Caractéristiques et théorie de l'essai cinématographique	7
1.4- Le film-essai : un genre en construction	12
1.5- Vers de nouvelles propositions d'essai filmique	22
1.6- Le film-essai : affiliations et problématiques	24
1.7- Contre-cinéma : le film-essai comme modulation du cinéma politique	25
1.8- Le film-essai comme modulation du film documentaire	30
1.9- Conclusion	32
Chapitre 2- Le cinéma de Guy Debord et le temps spectaculaire	
2.1- Introduction	35
2.2- La société du spectacle et son image	37
2.3- Le cinéma spectaculaire	40
2.4- Le cinéma de Debord	41
2.5- Détournement	43
2.6- Techniques de composition	44
2.7- Le film théorique	45
2.8- Le passage du temps : <i>In girum imus nocte et consumimur igni</i>	48
Chapitre 3- Harun Farocki : Archéologie du contrôle	
3.1- Introduction	51
3.2- Méthode et tactiques de lisibilité de l'artefact visuel	52
3.3- Archéologie de la surveillance : <i>J'ai cru voir des condamnés</i>	55
3.4- <i>Œil /Machine</i>	57
3.5- Société de contrôle	58
Bibliographie	61
Annexe 1- Scénario de <i>Mapping the Empire</i>	64
Annexe 2- Entrevue-vidéo <i>An Hour with Michael Hardt</i>	70

## **Remerciements**

Je tiens à remercier Olivier Asselin qui a su, avec beaucoup de patience, recomposer mes phrases alambiquées.

## Avant-propos

Les textes qui suivent ont été réalisés dans le cadre d'un mémoire en création. Ils accompagnent un court-métrage intitulé *Mapping the Empire* (2007, mini DV, couleur, 11min.30sec.), qui peut se décliner comme étant un essai cinématographique théorique et politique. Du fait que celui-ci résulte d'un collage de citations théoriques (*found text*) mis en rapport avec des séquences détournées provenant d'un corpus cinématographique hétérogène (drame de guerre, documentaire, comédie musicale, essai filmique) choisies pour leurs qualités allégoriques. Ces séquences étant re-photographiées, recadrées et soumises à un processus de ralentissement du flux visuel, ne peuvent afficher de correspondances « naturelles » avec les éléments de la bande son, afin de diriger l'attention du spectateur sur l'objet construit dans l'espoir qu'il s'interrogera sur l'intention autoriale, la légitimité de la démarche et la validité du propos.

*Mapping the Empire* qui emprunte principalement ses idées des ouvrages *Empire* (2001) et *Multitude* (2004) de Michael Hardt et Toni Negri aborde les thèmes du contrôle des populations, de la hiérarchisation des zones mondiales, de l'émergence d'une structure impériale planétaire, de l'internationalisation des échanges résultant essentiellement des mouvements migratoires et de l'existence d'une nouvelle gestion post-coloniale.

Bien que selon le mot de Debord : « aucun film n'est plus difficile que son époque », il m'a semblé bon d'adjoindre à ce court-métrage théorique, une entrevue vidéo avec Michael Hardt qui a bien voulu éclairer ces thèmes. *An Hour with Michael Hardt* (2007, DV Cam, couleur, 59 min.) apparaîtra au spectateur comme une vidéo de vulgarisation et complètera un projet de création visuelle qui se souhaite didactique.

Le premier chapitre de ce mémoire porte sur l'« essai cinématographique » du fait que *Mapping the Empire* peut s'inscrire sous cette appellation. Il aborde son évolution en faisant un survol historique qui soulignera les difficultés à penser cette forme de

cinéma qui a été souhaitée tout d'abord comme un projet utopique d'adaptation cinématographique de textes théoriques canoniques. Puis concrétisé par une pratique qui cherchera tant bien que mal à faire écho avec l'essai littéraire en empruntant ses caractéristiques : subjectivité autoriale, construction rhapsodique, dimension didactique, etc.

La difficulté à concevoir ce type de cinéma découle du fait que l'essai cinématographique fait fi des règles. De fait, il devient impossible de l'encadrer dans des catégories qui seraient basées sur des rapports syntaxiques et sémantiques. Il apparaît alors que le film-essai ne peut se concevoir comme « genre » qu'à la suite d'une redéfinition des modalités d'appartenance catégorielle. C'est pourquoi les textes qui auparavant traitaient de l'essai cinématographique comme un avatar du documentaire, comme une modulation du film politique ou comme un objet à la limite de la fiction et du cinéma expérimental, font désormais place à une nouvelle littérature sur le sujet qui laisse tomber la problématique taxinomique pour se pencher davantage sur la réflexivité des œuvres et sur les tactiques employées pour avancer un propos essayistique cohérent.

Parce que *Mapping the Empire* cherche à traduire les tendances politiques lourdes qui définissent notre époque, il m'apparaissait important de souligner sa filiation avec des démarches de cinéma politique qui se font (ou se sont faites), dans une perspective de périodisation et d'historicisation. C'est pour cette raison que les chapitres qui suivent traitent du cinéma de Guy Debord sous l'angle d'une pratique critique anti-spectaculaire qui s'inscrit dans une perspective marxiste de l'histoire et des installations vidéos de Harun Farocki (*Œil-machine, J'ai cru voir des condamnés*), qui soulignent qu'une disgrâce de l'humain comme témoin historique accompagne le déplacement et l'accroissement du régime panoptique.

## **Chapitre 1 -Le Film-essai**

### **1.1-Introduction**

Qu'est-ce que le film-essai ? Quelles sont ses caractéristiques ? Quelles sont les œuvres qui peuvent réclamer l'appellation ? Répondre à ces interrogations reste à ce jour encore ardu. Ce « genre » peu théorisé et peu exercé est resté en marge du domaine cinématographique, malgré le fait qu'il ait été souhaité par des cinéastes et critiques de cinéma il y a près d'un siècle. Considéré à la fois comme un sous-genre du documentaire, comme un avatar du cinéma expérimental et comme une forme subvertie de la fiction narrative, le film-essai a été prisonnier d'une vision binaire des modes de représentation, lors des timides tentatives d'éclaircissement dont il a fait l'objet.

Encore aujourd'hui, malgré un accroissement de cette forme cinématographique grâce à la digitalisation de ces pratiques et à leur intrusion dans des lieux de diffusions parallèles (musée, centre d'exposition, web), des approximations et tâtonnements se font sentir chez les quelques historiens du cinéma qui se sentent obligés d'en refaire la genèse avant d'émettre quelque jugement que ce soit tant il reste mystérieux.

Je remonterai aux origines du film-essai, pour montrer que l'incompréhension entourant le sujet tient à la difficulté de penser ce cinéma hors-norme comme une forme autonome et non seulement, comme c'est trop souvent le cas, selon ses coûts de production ou quelque programme esthétique et politique. Pour ce faire, je recenserai et confronterai la mince littérature contemporaine existante sur le sujet, en espérant que cela pourra lever les ambiguïtés et ouvrir des pistes de réflexions nécessaires à l'approfondissement de la connaissance du film-essai, qui aux dires de certains historiens du cinéma comme Nora Alter, sera la forme cinématographique la plus en valeur au 21<sup>e</sup> Siècle. Je regarderai également les nouvelles perspectives que prendront les pratiques essayistes au moment de la révolution vidéographique et examinerai les

théories qui ont rattaché le film-essai au genre documentaire et au cinéma politique en insistant sur les raisons qui ont prévalu à ces associations. Je me propose donc de faire un survol historique de l'essai cinématographique avec des précisions et quelques digressions. Je me garde néanmoins d'avancer une définition du film-essai, car comme nous le verrons, étant donné que l'essai cinématographique invente perpétuellement ses propres règles, l'avancement d'une définition sur l'orientation que prend (ou prendra) cette pratique de cinéma, aura de fortes chances d'établir simultanément sa caducité.

Je me propose donc, plutôt que de conclure « en bonne et due forme », de présenter dans un deuxième temps, les démarches essayistes de cinéma de Guy Debord et Harun Farocki qui m'apparaissent exemplaires. Elles arrivent à avancer des propos complexes sur les mutations historiques du capitalisme ou sur les ruptures paradigmatiques survenues à l'intérieur de la société disciplinaire, simplement par le détournement des matériaux visuels et sonores mineurs.

## **1.2- Caractéristiques de l'essai**

Sur le plan étymologique, « l'essai » prend sa racine d'*ex-agere*, c'est à dire : « conduire au-dehors », « peser », « balancer ». La première définition de l'essai (1140) provient du latin *exagiare*, qui signifie effectuer un examen attentif et faire « la pesée de la balance ». L'essai renvoie donc à un travail de réflexion comme mode d'évaluation qui porte indéniablement les marques du doute et de l'expérimentation. Ce que les critiques ne manqueront pas de remarquer en soulignant sa dimension empirique autant que littéraire.

En littérature, Michel de Montaigne invente le genre dans ses écrits éponymes, où il aborde de nombreux sujets d'étude d'un point de vue strictement personnel, de façon rhapsodique et satirique. Les réflexions et les commentaires que fait Montaigne sur de nombreux sujets, comme la bienséance et l'ivrognerie, donnent le ton à un exposé

distancié où la perspicacité et l'acuité croisent la légèreté et la moquerie. Jean Starobinski nous a informé que, pour éviter la mise à l'index et l'accusation d'hérésie, Montaigne opta pour une stratégie de ridiculisation de sa propre démarche, de façon à avancer un propos politiquement controversé (Starobinski 2003).

L'approche apparemment triviale de Montaigne devait avoir le mérite de susciter le questionnement sans avoir l'air de tirer des conclusions. L'humour, l'ironie, le paradoxe, la citation et la contradiction seront des éléments qui marqueront la naissance d'un nouveau genre, qui sera souvent perçu comme une ébauche, « une première production », ou encore une tentative de traiter un sujet sans l'épuiser. C'est pourquoi, Georg Lukács, qui souhaitera anoblir cette pratique littéraire en le présentant comme un genre artistique, dira dans son ouvrage *Nature et forme de l'essai*, qu'il est « un jugement sans verdict » (Alter 2007, p. 47) .

Emmanuel Naya, avance l'idée que les *Essais* de Montaigne « déjoue toutes les habitudes du lecteur accoutumé aux formes philosophiques traditionnelles, dans la mesure où l'écriture tend vers une personnalisation à l'extrême du discours dont l'ultime but est la "consubstantialité" avec son auteur » (2006, p. 5). Il dira également que l'essai intègre toutes les formes connues de façon à les récuser, ce qui par conséquent, n'offrira pas de système compte tenu que cette subversion se fera expérimentalement par la pratique de l'écriture. Pour lui, cette « nouvelle forme assume sa propre « monstruosité » à l'écart de toute contrainte logique, faisant de l'auto-contradiction et de l'instabilité la règle poétique la plus stable du texte » (*ibid.*, p. 6).

En cela, l'essai est compris comme une pratique qui établit ses règles dans l'écriture elle-même et qui suppose une implication personnelle de l'écrivain. La subjectivité de l'auteur détermine donc la structure, la facture, le propos et les fins de cette forme littéraire.

Pour des penseurs comme Adorno, Benjamin et Barthes, la subjectivité de l'auteur n'est pas la seule cause de la mise en question des règles dans ce genre. Pour eux, la combinaison d'un propos « critique » et d'un travail formel discontinu qui rejette les normes d'écriture, établit une nouvelle structuration des matériaux qui porte l'œuvre en dehors des balises entendues. Dans son texte *L'essai comme forme*, Adorno cherche à définir les conditions particulières de l'essai littéraire, où le tissage de concepts à l'articulation d'une expérience individuelle garante d'un savoir historique et collectif constituerait une mise en forme réflexive. Pour le père de l'École de Francfort, l'interprétation personnelle est plus apte que la science à rendre compte de la réalité. En cela, l'essai trouvera son autorité dans la justesse d'une expression subjective (qui s'oppose au dénombrement cartésien), dont le pouvoir réflexif trouve appui dans sa traduction scripturale. L'essai chez Adorno, est le résultat d'un jeu intellectuel qui réfute les prétentions absolutistes du savoir scientifique.

La position d'Adorno, en plus d'être une attaque contre les prétentions scientifiques à la Vérité, est également une réponse polémique à l'ouvrage de Lukács dans lequel, le penseur hongrois voit l'exercice d'une critique comme une forme littéraire en soi. Ce à quoi s'oppose Adorno en insistant sur la nature ludique de l'essai. Cette divergence d'opinion portera sur une question de genre : *l'essai* comme exercice critique est-il une forme littéraire comme les autres (comme le roman et la poésie) ou une pratique dont le jeu discursif l'empêche d'être réduit à une catégorie?

Cette polémique soulève des questions taxinomiques et manifeste la difficulté de catégoriser des telles recherches formelles. Alain Ménil dira à ce propos que, pour Adorno :

Si l'essai a une valeur esthétique ce n'est pas seulement en tant qu'il a su s'élever à une forme; c'est en tant que cette forme se présente comme une reconfiguration du rapport de l'objet et du sujet, comme une redéfinition de la relation entre le pôle objectif (essai « sur ») et le pôle subjectif (essai « de »), non en vue d'une synthèse réconciliatrice, mais en vue d'une discordance et d'un approfondissement de celle-ci (2004, p. 123).

La discordance est importante pour Adorno, elle sert de moteur à un doute réflexif, qui accorde une légitimité à la démarche intellectuelle de l'essayiste. De façon similaire, le thème du fragment sera primordial, autant chez Adorno que chez Lukács, pour qui le « processus » du jugement issu du tissage de concepts amalgamés à des expériences personnelles, fonde une démarche esthétique sur un refus de totalisation. Ainsi, si le fragment existe grâce à la perspective incomplète de l'essayiste, il pourra matériellement être la base constitutive de l'essai littéraire, dans la mesure où un savoir émane de la coïncidence entre le contenu et la forme d'expression (Alter 2007).

C'est pourquoi Adorno, comme plusieurs de ses contemporains, avait un préjugé favorable envers les démarches formalistes. Par conséquent, ils accordaient des vertus aux écrits disparates, rhapsodiques et fragmentés. Il ne sera donc pas étonnant de retrouver chez des auteurs comme Benjamin, Bloch (et Nietzsche avant eux), une pratique de l'écriture qui usera très souvent de l'aphorisme. La littérature sur l'essai littéraire ne manquera pas de souligner que dans la tradition littéraire et philosophique allemande, l'essai s'inscrit dans une filiation, où l'exploration formelle implique une critique de l'écriture. Pour R. Lane Kauffman (qui reprend les réflexions de Lacoue-Labarthe et Nancy), les philosophes comme Adorno considèrent que la pensée est inséparable de son mode d'expression (*Darstellung*) :

Les Romantiques allemands, Schlegel et Novalis, cherchant à définir un criticisme qui rapprochât la poésie de la philosophie, estimaient que des formes mineures, comme l'aphorisme, le fragment et l'essai, étaient susceptibles, par le biais de la réflexion ironique, de donner le branle à une méditation métaphysique des plus profondes (2003, p. 197-198).

Nora Alter soulignera, elle aussi, le poids de la tradition allemande, en rappelant le *dictum* de Schlegel : « La théorie du roman devrait être un roman », pour affirmer que similairement chez Lukács, « la forme *est* la théorie » (2007, p. 48).

Les commentateurs du film-essai ne manqueront pas de rappeler le rapport indissociable entre la forme d'expression et le contenu lorsqu'ils aborderont le thème

du « cinéma comme forme qui pense. » Ainsi, la mise en relation des matériaux cinématographiques (images, narration, musique, son) sera considérée comme une base constitutive d'énoncés, desquels il sera possible de tirer du sens. Ils ne manqueront pas non plus de reprendre les caractéristiques de l'essai littéraire pensées par les théoriciens près de l'École de Francfort, tels :

- La manifestation de la subjectivité de l'auteur et l'autoréflexivité.
- La dimension expérimentale, dérégulée, fragmentée et non-totalisante.
- L'intertextualité et l'appropriation thématique.
- La dimension théorique, critique ou politique.
- L'intention didactique.

Mais le déplacement des caractéristiques d'une forme littéraire à une forme cinématographique, entraînera inévitablement des conflits d'interprétation, puisque les commentateurs auront affaire à des pratiques essayistiques très variées. Dans le champ des études cinématographiques, l'essai filmique est défini selon trois pôles.

Le film qui présente une réflexion libre et distanciée sur les affaires du monde est associé aux *Essais* de Montaigne. Celui qui confronte des matériaux trouvés et hétérogènes pour produire d'autres effets et attirer l'attention sur la structuration filmique est entendu comme un essai expérimental, qui selon plusieurs commentateurs perpétue l'esprit scientifique. Enfin, le film qui cherche à avancer un propos théorique (ou qui se présente comme un outil didactique) est associé aux conceptions des théoriciens de l'École de Francfort qui préférèrent les manifestations avant-gardistes. C'est ainsi qu'en l'absence de modèle générique, l'essai cinématographique reste l'objet de discussions qui évolueront dans le temps. D'autant plus que les pratiques essayistiques de cinéma sont protéiformes et résultent d'intentions variables selon les cinéastes et selon les époques.

### 1.3-Caractéristiques et théorie de l'essai cinématographique

Tenter de définir le film-essai s'avère une épreuve hasardeuse dans la mesure où, comme le rappelle José Moure, cette forme de cinéma n'est pas courante et parce que l'hétérogénéité des œuvres qui tombent sous l'appellation rend difficile une démarche d'intellection. Dans *Essai de définition de l'essai au cinéma*, Moure (2004) entreprend un travail important de défrichage, en établissant des parentés et en constituant cinq éléments de définition du film-essai. Il n'est pas surprenant de retrouver, dans un premier temps, des éléments similaires à ceux de la définition de l'essai littéraire :

1. Le film-essai se présente comme un modèle qui exhibe les mises en relation des matériaux à référence souvent culturelle.
2. La structuration du film-essai vise à établir de nouveaux rapports signifiants entre ces matériaux.
3. Le film-essai relève d'une écriture réflexive qui propose simultanément une expérience et une mise en forme de l'expérience, un discours et une réflexion sur ce discours, une œuvre et son art poétique.
4. Le film-essai implique la présence de l'essayiste, d'un sujet qui se met lui-même en scène, s'adressant à des spectateurs imaginaires ou à lui-même, regardant et montrant ses images ou le monde (comme le fait Jean-Luc Godard.)
5. Le film-essai privilégie le mode de communications dialogique et réserve une place de choix au spectateur, qu'il inscrit dans une relation d'interlocution.

(Moure 2004, p. 37-38).

Si nous retrouvons une certaine concordance entre l'essai littéraire et l'essai cinématographique, il faut cependant rappeler que nous sommes en face de deux médiums différents qui n'agent pas les mêmes matériaux et ne poursuivent pas les mêmes stratégies. Pour ces raisons, Moure croit nécessaire de démarquer encore l'essai filmique par rapport aux autres pratiques essayistiques et par rapport aux autres formes cinématographiques.

La première méthode consiste à définir l'essai par opposition, en le distinguant des pratiques qui découlent de la fiction, du documentaire et du cinéma expérimental. C'est ainsi que Moure accorde le titre d'essai aux pratiques qui prennent la forme d'une lettre (*Letter to Jane, Lettre à Freddy Buache*, Godard), du journal intime (*Journal intime*, Moretti), du carnet de voyage (*Tokyo-Ga*, Wenders), de l'autoportrait (*JLG/JLG*, Godard), de l'entretien (*Numéro Zéro*, Eustache), et de l'art poétique (*Filming Othello*, Welles). Nous pourrions également faire appel aux miscellanées (*Gambling, God and LSD*, Mettler) pour compléter cette liste de pratiques qui restent très près du documentaire.

Si elle permet d'établir une liste d'œuvres qui tombent sous la catégorie du film-essai, cette première méthode est problématique parce que, pour définir cette forme singulière, Moure doit recourir à différents genres littéraires comme la *lettre* et le *journal*, qui ont tous en commun de partager un « pacte autorial » mais restent néanmoins très différents de l'essai, du fait qu'ils invitent à partager un monde intime.

Une seconde méthode consiste à définir l'essai selon son sujet et ses thématiques. Moure distingue alors : l'essai politique (*Vent d'est*, Godard), l'essai sur l'art (*Le Mystère Picasso*, Clouzot), sur le cinéma (*Voyage à travers le cinéma américain*, Scorcesse), sur un lieu (*Méditerranée*, Pollet), historique (*Allemagne, année 90 neuf zéro*, Godard) et biographique (*Monsieur et Madame Curie*, Franju). Mais insatisfait de ces méthodes de classement, Moure croit qu'on doit proposer une définition de l'essai par défaut, en se contentant d'indiquer ce qu'il n'est pas. C'est ainsi que :

L'essai au cinéma n'est pas un genre dont on peut dessiner les limites concrètes. Il ne peut être considéré comme un style dans le sens où il supposerait l'emploi d'une stratégie rhétorique ou communicative prédéfinie. Il n'est pas non plus réductible à une pratique comme le montage par exemple, et ce même si (...) le montage est une phase fondamentale dans la conception du film-essai. Il ne peut pas plus être signalé par un procédé prototypique, comme pourraient l'être le collage ou la fragmentation (*ibid.*, p. 36).

Cette dernière définition indique que l'essai de cinéma ne peut se réduire à des éléments de parenté syntaxique ou à une filiation sémantique, comme on le fait pour déterminer les genres du cinéma de fiction (personnage, type de récit, emploi de techniques codifiées, etc.) et définir ce qu'est le drame, la comédie, le thriller, le western. De ce fait, les définitions qui cherchent à définir l'essai comme genre spécifique sont problématiques quand elles n'admettent pas de critères extra-cinématographiques (l'intention de l'auteur, par exemple) comme critère d'appartenance. On peut également penser que les difficultés à définir l'essai filmique tiennent au fait qu'il constitue une catégorie « autre » que le cinéma de fiction et le documentaire. Par conséquent, l'essai cinématographique serait une « troisième voie » qui entretient avec le monde une relation particulière.

Dans ce sens, Phillip Lopate (1996) définit le film-essai sur les bases de sa proximité avec l'essai littéraire, en insistant sur la traduction formelle de la subjectivité. Pour lui, la voix personnelle de l'essayiste est l'élément central qui permet de départager le film-essai des autres catégories cinématographiques et seule une narration manifestant une position réflexive ou éditoriale d'un auteur permet de lever les doutes taxinomiques. La médiation d'une voix autoriale est donc constitutive de l'essai cinématographique.

La position très étroite de Lopate, ne porte donc pas sur la frontière entre la fiction et le documentaire, ni sur la question de la construction rhapsodique du montage, mais sur le dévoilement d'une pensée qui étaye un jugement à l'aide d'une narration. À partir de là, il formule quatre règles auxquelles doit se soumettre un film pour acquérir le statut d'essai.

1. Un film-essai doit avoir des mots, sous forme de texte dit, de sous-titre ou d'intertitre. (Pour Lopate, l'utilisation restreinte de cartons à l'époque du muet ne pourrait être suffisant pour transformer une œuvre en essai et ce même dans le cas de Vertov.)

2. Le texte doit représenter la parole d'un auteur unique. (En cela, un collage de citations ne pourrait constituer un essai, s'il ne procède pas à une appropriation discursive).
3. Le texte doit être une tentative raisonnée d'avancer un propos sur un problème. Il doit être éloquent et compréhensif.
4. Le texte ne doit pas seulement être informatif, mais porter un point de vue précis.

À partir de ces règles Lopate qualifie *Sans Soleil* de Chris Marker d'essai (bien qu'il utilise une voix qui n'est pas la sienne, mais celle d'Alexandra Stewart), mais disqualifie d'emblée *Méditerranée* de Pollet, car il ne possède aucune narration. Il disqualifie également *Roger and Me* de Michael Moore, du fait que ce film a recours à une série d'entretiens pour construire sa thèse. Dans ce même esprit, il critique *F For Fake* de Welles, qui, contrairement à *Filming Othello*, a recours à une polyphonie de voix pour ébranler les certitudes des spectateurs.

La conception exigeante du film-essai de Lopate, si elle ne donne pas de solution au problème de la classification des expérimentations non-conformistes qui ne correspondent pas à sa grille d'analyse, a, par contre, la pertinence de poser des balises critiques aux visées réflexives et essayistiques des cinéastes.

Car Lopate s'interroge : pourquoi est-il si difficile pour un auteur de cinéma de rendre le fond de sa pensée? Pourquoi, Godard ouvre-t-il, dans bien des cas, des pistes de réflexions, si en fin de compte, nous ne pouvons exactement savoir où il veut en venir ? Et pourquoi, dans certains films (comme *Poto and Cabengo* de Jean-Pierre Gorin), les cinéastes restent-ils évasifs sur leurs convictions ?

Cette façon d'aborder le film-essai est marginale, puisque la plupart des théoriciens préfèrent concevoir l'essai cinématographique à partir de ses caractéristiques formelles et de sa facture. Lucide, Lopate dit de sa position: « it may turn out in the end that there is no other way to do an essay-film, that the type of

essay-film I have been calling for is largely impractical, or overly restrictive, or at odds with the inherent nature of the medium. » À cela, il ajoute : « the truly great essay-films have yet to be made, and that this succulent opportunity awaits the daring cine-essayists of the future » (1996, p. 269).

Ce dernier souhait de Lopate semble révéler qu'il existe une dichotomie entre les vœux d'une critique et les buts que recherchent les praticiens. Les difficultés que rencontrent des théoriciens comme Moure et Lopate, tiennent visiblement au fait que les cinéastes essayistes utilisent librement les matériaux cinématographiques et des stratégies diverses, de façon à atteindre des buts qui très souvent leur sont propres. En cela, leur résistance aux codes formels, qui, en dernière analyse, définissent les genres, rend caduque toute approche taxinomique.

Il m'apparaît que les tentatives de définir l'essai cinématographique par rapport à l'essai littéraire présupposent l'existence d'un lien entre ces domaines. Or ce lien est mince et le rapprochement entre les œuvres de ces domaines ne peut que se faire à titre comparatif. Il est vraisemblable de penser que les praticiens du film-essai sont davantage soucieux de poursuivre une pratique marginale, que de traduire une conception pré-définie de l'essai. D'autant plus que l'essai, selon le mot de Starobinski, « ne suit aucune règle. » En cela, un film tel *What Farocki Taught* de Gill Goodmilow, n'a rien en commun, avec, par exemple, la vidéo performance de Martha Rosler : *Semiotics of the Kitchen*, si ce n'est que ces œuvres radicalement à gauche sur le spectre politique, se positionnent en marge du domaine cinématographique, sans toutefois s'inscrire en filiation avec les démarches formelles propres au cinéma expérimental. L'essence du film-essai réside dans sa résistance aux cinémas dominants de fiction et documentaire et dans sa permissivité qui permet d'emprunter une autre voie pour interroger les différents objets qui peuplent le monde. À ce jour, aucune pratique cinématographique ne peut prétendre posséder une supériorité morale ou ontologique pour rendre compte du réel. Le film-essai avec son éclatante subjectivité propose une lecture lucide des limites du médium cinématographique et ne prétend pas à la vérité absolue.

#### 1.4-Le film-essai : un genre en construction

L'idée de l'essai cinématographique est apparue, d'abord, comme un projet utopique, lorsque des cinéastes des premiers temps eurent envie de réaliser des films inspirés de textes canoniques découlant de l'esprit des Lumières. En effet, dans les années 1920, Jacques Feyder eut le dessein sans lendemain d'adapter au cinéma *L'Esprit des Lois* de Montesquieu, alors qu'Alexandre Astruc auteur de *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo*, réfléchissait à l'idée de mettre en images *Le Contrat social* de Rousseau. Sergueï Eisenstein, quant à lui, caressa dès 1927, le projet de porter à l'écran *Le Capital* de Marx, de façon à poursuivre ses expérimentations sur le cinéma intellectuel<sup>1</sup> entrepris avec *La Ligne générale* et *Octobre*. En 1928, dans ses notes sur ce projet, il cherche une façon « d'écrire en image » (1980, p.593-594) de façon à concevoir de nouvelles perspectives cinématographiques qui sauraient rendre des concepts abstraits, et par conséquent, enseigner aux ouvriers à penser dialectiquement. C'est alors que la naissance de l'essai cinématographique comme projet à venir s'articula dès le début avec une volonté d'adapter au cinéma le genre de l'essai politique et de construire un outil didactique.

Dans ce sens, Jean Epstein, qui fut très enthousiaste à l'idée que le dispositif cinématographique puisse faire des percées scientifiques (sa rhétorique porte l'esprit des expérimentations de Muybridge et Marey), vit le cinématographe comme une machine philosophique qui savait combiner les notions complexes, dont celles d'espace et de temps et qui, par conséquent, lui conférait un pouvoir de substitution à l'activité intellectuelle humaine. Ainsi Epstein, dans son ouvrage de 1946, *L'Intelligence d'une machine*, fit dialoguer le domaine cinématographique avec ceux de la philosophie et de la science, en traitant de Kant, de l'entendement et de la cognition, poursuivant le rêve d'un cinéma didactique.

---

<sup>1</sup> Eisenstein réfléchit sur la problématique de structurer un film à partir d'idées dans son texte *Le film : sa forme, son sens*, 1976, Christian Bourgois, Paris.

Sur un autre registre, l'historien du cinéma Roman Gubern a attribué au cinéaste danois Benjamin Christensen le mérite d'avoir inauguré le « cinéma-essai » en 1922 avec son film, *Häxan (La Sorcellerie à travers les âges)* dans la mesure où le tissage d'éléments hétéroclites que l'on y retrouve (fiction, fable, histoire documentée), révélerait une méditation historique sur la folie et la cruauté, en plus d'être un travail stylistique novateur. Si nous pouvons questionner et contester l'attribution de la paternité du film-essai à Christensen, nous ne pouvons douter du fait que, dans la période qui a suivi la Grande Guerre, s'est manifesté un goût pour la modernité esthétique et notamment pour l'essai (du moins dans les cercles avant-gardistes). Ainsi, nous pourrions trouver des tendances essayistes dans les films de Dziga Vertov (*L'Homme à la caméra*, 1929), de Joris Ivens (*Pluie*, 1929) et de Walter Ruttmann (*Berlin, Symphonie d'une grande ville*, 1927) alors qu'au moment où s'établissaient des catégories formelles qui constitueraient le cinéma de fiction et les assises du documentaire, ces cinéastes ont cherché une troisième voie, expérimentale, qui devait pouvoir faire surgir une méditation poétique sur les sociétés et leurs environnements immédiats. Cette troisième voie avançait à l'aide d'une « nouvelle objectivité » des propos sur le progrès, l'évolution sociale et le dynamisme urbain en faisant valoir le potentiel des nouvelles techniques cinématographiques.

C'est en 1940, qu'est utilisé pour la première fois le terme « film-essai » par le cinéaste dadaïste Hans Richter. Dans son manifeste *Der Filmessay : Eine neue Form des Dokumentarfilms (Le Film-essai : une nouvelle forme de film documentaire)*, Richter avança l'hypothèse qu'un nouveau genre cinématographique pourrait rendre perceptible des éléments abstraits comme les problèmes, les réflexions et les idées. Selon lui, le film-essai devait permettre de libérer le cinéaste des règles traditionnelles du documentaire (relever des faits et traduire de l'information), de manière à laisser jouer et à rendre compréhensible des thèmes difficilement représentables.

L'intérêt du propos de Richter est qu'il associe le film-essai au film d'art, tout en conservant une prétention au documentaire. Pour lui, l'essai filmique, en tant que traduction artistique qui exploite les qualités propres du dispositif cinématographique,

est un outil révélateur qui permettrait l'acquisition de connaissances en influant les perceptions visuelles.

Richter poursuivra cette idée dans un second texte en 1955 : *The Film as an Original Art Form*, dans lequel il pense le documentaire et le film expérimental (ou film d'art) comme étant des genres capables de résister à la domination du cinéma de fiction. En cela, une grande partie de la production cinématographique de l'avant-garde américaine, celles de Warhol, Brakhage, Snow, Mekas, par exemple, pourrait tenir du film-essai, si nous accordons des qualités réflexives à leurs expérimentations. Ce à quoi de nombreux théoriciens s'opposent tant ces dernières s'éloignent d'une définition littéraire de l'essai. Néanmoins, l'affiliation faite entre le cinéma expérimental et le film-essai est symptomatique du fait que ces pratiques cinématographiques récusent les balises des pratiques en revendiquant l'emprunt stylistique.

Précisons que la réflexivité attribuée à l'essai implique que l'œuvre fait un retour sur elle-même en exposant ses processus de composition et en affichant sa genèse. En cela, la réflexivité manifeste le caractère arbitraire d'une œuvre et ouvre la porte à sa contestation. Paradoxalement, la réflexivité attribue de ce fait aux lecteurs le soin de juger de la pertinence des propos de cette œuvre. Par conséquent, en appelant la critique, elle octroie d'avance une certaine légitimité à la pratique qui l'emploie. En cela, le film-essai qui révèle ses processus de création est poétique.

Si la tendance américaine de l'après-guerre est à l'auto-réflexion du médium par l'élaboration d'un corpus de films « structuralistes-matérialistes » dans les années 60, en Europe, les réflexions sur le cinéma iront vers le renouvellement de la fiction par la reconnaissance du montage soviétique et par l'exploitation des nouvelles techniques qu'offrira le cinéma direct. Le film-essai se pensera alors dans la foulée du néo-réalisme, du Cinéma Vérité et de la Nouvelle Vague. Mais aussi à partir des subversions proposées par des cinématographies avant-gardistes (surréaliste, lettriste).

Alexandre Astruc, dans son texte *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo*, tente d'anoblir le cinéma en insistant sur le fait qu'il est un moyen d'expression artistique. Pour lui, le cinéma est équivalent à la peinture ou au roman et doit être reconnu comme tel. Il cherche à éloigner le cinéma du « divertissement populaire ». Pour ce faire, il avance l'idée que le cinéma est entré dans un nouvel âge et qu'il est maintenant dans ses possibilités d'articuler ses éléments de façon à traduire une méditation sur des sujets tels : la condition humaine, la psychologie, la métaphysique et les idées. Pour lui, le cinéma est devenu un langage flexible avec lequel un artiste « peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman » (1992, p. 352). Le thème de la « caméra-stylo » est à la base d'une réflexion sur la constitution des images où un cinéaste, comme un peintre ou un romancier, choisirait dans un large éventail de styles, l'orientation qu'il donnera à sa composition. Par conséquent, la tâche d'une nouvelle avant-garde consiste à jeter les bases syntaxiques d'un cinéma novateur, dont le langage ne serait « ni celui de la fiction, ni celui du reportage mais celui de l'essai » (*ibid.*, p. 332). Astruc appuie ce vœu en affirmant que, s'il était vivant, Descartes « écrirait *le Discours de la méthode* en film » (*ibid.*, p. 325). Il espère l'avènement de films philosophiques et romanesques, en argumentant qu'il pourrait exister l'équivalent visuel des *Pensées* de Pascal ou de *Monsieur Teste* de Valéry.

Il ajoute cependant, que ces derniers ne seraient peut-être pas être destinés aux salles de cinéma, mais plutôt à la télévision, avançant ainsi l'idée qu'au nouveau cinéma d'avant-garde, devrait correspondre un espace spectatorial différent. Nous découvrirons que cette hypothèse s'actualisera dans les décennies qui suivront alors que des expérimentations télévisuelles et des installations vidéos établiront l'essai cinématographique à l'extérieur des salles de projections inspirées de la disposition du théâtre à l'italienne.

L'embarras pour Astruc est qu'il n'existait alors pas de films qui répondaient à sa réflexion sur le langage cinématographique. La situation est différente au moment où écrit Noël Burch, qui traite spécifiquement de l'essai filmique en donnant des exemples qui correspondent positivement à l'idée qu'il se fait de cette pratique embryonnaire. Toutefois, cette attribution ne se fait pas sans maintenir une ambiguïté qui traverse toute tentative de définition de l'essai jusqu'à présent : celle de l'amalgame des genres. Dans *Praxis du cinéma*, Burch note que les sujets documentaires s'inscrivent dorénavant « au sein d'un discours cinématographique devenu beaucoup plus protéiforme » (1969, p. 227) et qu'est apparu depuis peu, des films du type « méditation », comme *Le Sang des Bêtes* et *Hôtel des Invalides* (Georges Franju) où l'intérêt réside moins dans le sujet que dans le déploiement d'une thèse. L'interprétation se trouve alors à primer sur le sujet traité, qui lui sert de prétexte à l'avancement d'un propos. Ainsi, c'est dans l'opposition dialectique qu'établit Franju entre l'humanité des animaux d'abattoirs et la froide animosité des bouchers ou encore, dans le développement d'un pamphlet antimilitariste sur le traitement réservé aux blessés de guerre, que réside l'essai. Burch dira d'ailleurs que ceux-ci :

N'étaient plus des documentaires dans [le] sens objectif : c'étaient des films dont le propos était d'exposer des partis pris et des contre-partis à travers la facture même du film; leur forme était une méditation, leurs sujets étaient des *conflits d'idées* contenus dans le thème; et fait capital, de ces conflits sont nées des structures (Burch, p. 228).

Mentionnons que, dans son ouvrage, Burch entreprend une classification des films qu'il range sous le « sujet de non-fiction », duquel découleront deux formes : la *forme-rituelle* qui correspond au cinéma expérimental d'avant-garde et la *forme-méditation* qui concernerait l'essai. La particularité de l'essai cinématographique réside dans l'avancement d'une réflexion qui emprunte une démarche expérimentale tant « les formes *méditation* et *rituel* peuvent se confondre » (*ibid.*, p. 227) .

Toutefois un problème de classification apparaît dans le texte de Burch, qui après avoir dit que l'essai est un sujet « non-fictionnel », accolera l'épithète à certaines œuvres, largement fictionnelles, de Godard, telles *Vivre sa vie*, *Masculin-Féminin*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* et *La Chinoise*, sous prétexte que le cinéaste a eu recours à des éléments de non-fiction pour établir une « dialectique fiction/non-fiction, qui semble caractériser presque toutes les grandes expériences méditatives » (*ibid.*, p. 236-237). Pour Burch, « ce qui compte [chez Godard] c'est la parade (des) idées, le spectacle qu'elles offrent, un spectacle irremplaçable, à la différence des idées elles-mêmes » (*ibid.*, p. 234). C'est alors que ces films « ouvrent la voie vers un cinéma auquel aspiraient il y a déjà longtemps des auteurs aussi différents que Feyder et Eisenstein » (*ibid.*).

Louis D. Giannetti qui partage cette position, a cherché à parfaire l'idée de Burch, en soulignant que *Masculin-Féminin* est le pendant cinématographique des *Essais* de Montaigne, prétextant que ces deux œuvres ont en commun d'être des tentatives exploratoires qui portent leur propre conscience (*selfconsciousness*) et parce que leur auteur ne travaille à partir d'aucun plan préconçu. Giannetti affirme également que les films éclectiques de Godard renvoient à un mélange de genres et manifestent une liberté discursive qui affecte la structure narrative (*loose structure*). De ce fait, il est possible de les qualifier d'essais.

Cette position est rejetée par David Bordwell dans son ouvrage *Narration in Film Fiction*. José Moure rappelle que, pour ce théoricien du cinéma, faire référence à « la notion d'essai est très vite devenue un cliché critique pour parler des films de Godard » (2004, p. 34). Car malgré l'emploi de stratégies narratives qui se composent de divers éléments, comme l'entrevue ou la citation, ces films (*d'À bout de souffle* à *La Chinoise*) restent narratifs. C'est ainsi que Moure dira à la suite de Bordwell, que :

Les digressions, ruptures narratives, citations, moments de réflexion ou de critique sociale ne convertissent pas plus ces films en essais que les développements interpolés dans *Tristram Shandy* ou les interventions et

commentaires de l'auteur de *Jacques le fataliste* ne font de ces œuvres autre chose que des romans (*ibid.*).

Si cette déduction semble répondre au questionnement entourant les liens d'appartenance qui existeraient entre la fiction et l'essai, elle ne répond toutefois pas au problème de la subsistance d'une dimension « essayistique » à l'intérieur du cinéma narratif. Ni ne dissout complètement une définition de l'essai qui aurait des bases quantitatives.

En effet, si le film *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, ne peut être catégorisé comme « essai », car ses blocs « méditatifs » sont subordonnés à une structure narrative, qu'en est-il du film *Les Enfants Jouent à la Russie*, où, dans un rapport de valeurs inversées, de courtes scènes (avec acteurs, personnages et scénario) sont distribuées à l'intérieur de passages constitués de collages visuels (photographies de Maïakovski, Dostoïevski, Lénine) et sonores (extraits de Chostakovitch) qui accompagnent une narration qui discourt sur la tragédie soviétique ? Est-ce que dans ce cas, la part « essayistique » est suffisamment importante pour qualifier ce film d'essai ? Si tel était le cas, qu'en serait-il de *Notre Musique*, où Godard maintient une proportion relativement égalitaire entre les scènes narratives et les blocs-collages ?

Si Bordwell cherche, avec raison, à délimiter les balises du film-essai par l'exclusion d'œuvres prétendant au titre, il n'en demeure pas moins que l'essai de cinéma a été et reste en perpétuelle évolution et que sous l'influence des questionnements d'ordre formel, il s'est d'abord pensé et pratiqué comme une transgression timide de règles des genres, au milieu du siècle dernier. C'est pourquoi, selon le raisonnement de Bordwell, il apparaît plus juste de qualifier les films « méditatifs » des années 50 et 60 de « proto-essai ».

Notons que les textes qui font un survol historique de ce type de cinéma, construisent leurs argumentations de façon à faire paraître les manifestations cinématographiques post-68 comme constitutives d'un « âge d'or » du film-essai. En contrepartie, celles qui précèdent (ou dépassent) cet « âge d'or », seront perçues

comme des « tentatives d'essais ». Pour Fabienne Costa, si le film-essai s'explique dans le cinéma « intellectuel » de Straub, Akerman, Duras, par exemple, il ne détient pas le monopole de l'expérimentation réflexive. Ainsi, selon elle, des films comme *Palombella rossa* (Moretti, 1990) ou le *Bassin de John Wayne* (Monteiro, 1997) portent des « bouts d'essai » (2004, p.186) qui attribuent à ces oeuvres une qualité philosophique.

Sans toutefois réfuter la critique de Bordwell, Suzanne Liandrat-Guides reconnaîtra pour sa part les pratiques « essayistiques » de la Nouvelle Vague. En stipulant que la modernité cinématographique s'est définie par un usage du terme qui s'est d'abord appliqué aux films « documentaire » de Franju, Resnais, Varda et d'un Marker. Ce qui par conséquent a fait passer « l'affirmation de la dimension expérimentale de l'essai cinématographique à une postulation, revendiquée par Roberto Rossellini, d'un « droit à l'essai » au sein du film de fiction où le sens du terme se dilue tout en devenant, paradoxalement, une référence obligée de la modernité cinématographique » (2004, p. 8).

En cela, l'analyse de Liandrat-Guides montre qu'effectivement, le cinéma moderne de l'Après-guerre, tout en se déclarant « essayiste », s'est éloigné du fondement du terme, le disqualifiant d'une nomination stricte. Mais, cette réclamation de l'essai aurait ouvert la voie aux explorations filmiques qui se radicaliseront durant la période qui suivra les événements de Mai 68. Ce qui laisse entendre que le film-essai nécessitait d'un moment d'effervescence politique pour s'affirmer, mais également que ses caractéristiques étaient présentes dans les tentatives filmiques des années 60 (dans *La Chinoise* et *Le joli mai*, par exemple).

Pour être plus exact, je dois mentionner que nous retrouvons avant les révoltes de 1968, des films-essais qui portent les caractéristiques du cinéma radical des années 70 (comme chez Debord et Marker). Mais ce n'est qu'après les événements de mai que cette pratique fleurira, alors que des cinéastes comme Godard pousseront leurs

expérimentations vers de nouvelles voies radicalisant les expériences entreprises par Franju.

Rossellini avec son « droit à l'essai » (dont Godard dira avoir hérité), se manifestera spécifiquement à travers des expérimentations télévisuelles (*L'Âge de fer* (1964) et *La Lutte de l'homme pour la survie* (1967-69)), qui chercheront à établir un nouveau rapport cinématographique en proposant de réaliser un cinéma didactique par l'entremise du recyclage de matériaux : fragments d'actualité, films industriels de caractère publicitaire, scènes de *Paisà*. Pour lui, « tous ces matériaux, combinés aux nouvelles images tournées (...) participent à l'élaboration d'un discours propre dont le but est de faire passer certaines idées auprès du spectateur » (Moure 2004, p. 30).

Godard, utilisera très tôt l'expression rossellinienne de façon originale, en disant que *Pierrot le fou* est « un essai de film » et que *Deux ou trois choses que je sais d'elle* est « une tentative de cinéma » (*ibid*). Il semble que ce « droit à l'essai » dont Godard se réclame est tributaire du sens que l'on voudra bien accorder à la notion d'« essai », qui rejoint plus souvent qu'autrement, la définition littéraire de façon fortuite. Car, pour l'heure, si cette nomination est attribuée aux formes cinématographiques marginales, elle pourrait dans bien des situations, être substituée par les termes « études », « esquisse », « repentir » et « ébauche », comme c'est le cas respectivement dans le domaine de la musique, la peinture et la sculpture. Phillip Lopate (qui est de loin le plus sévère critique de l'utilisation du terme), qualifie les premières œuvres de Godard de « recherches », en insistant sur le fait que l'usage du substantif « essai » serait, dans ce cas, un abus de langage.

Les objectifs des critiques de cinéma durant les années 1950-60 (comme Astruc et Burch) consistaient à chercher de nouvelles possibilités d'expression, qui, en plus d'octroyer des lettres de noblesse à un domaine découlant des spectacles populaires, rendraient davantage autonome une pratique artistique qui fut souvent compris comme du théâtre filmé pendant la première moitié du 20<sup>ième</sup> siècle. Pour ce faire, ils

insistèrent sur la singularité d'un langage consubstantiel du médium que les cinéastes utilisent pour traduire leurs pensées, susciter des émotions, avancer des récits.

Un amalgame est alors fait entre les expressions essayistiques et celles de fiction narrative, parce que les différentes pratiques seront pensées dans le cadre de ce langage inhérent au dispositif, dont la particularité est de traduire l'expression autoriale. Néanmoins, l'ambiguïté est dissipée lorsque les expérimentations de Rossellini, Godard et Marker avec leur caractère auto réflexif, constitueront des films de factures et de registres différents, qui manifestent une coupure paradigmatique.

Un âge d'or du film-essai s'ouvre lorsqu'une approche critique d'inspiration marxiste, investit les films politiques qui déclarent sans détour les positions idéologiques de leurs auteurs et invitent les spectateurs à prendre conscience des phénomènes socioculturels. Il apparaîtra dans la décennie qui suit les événements de 1968, des films-essais radicaux tels : *Le Gai savoir* (Godard), *Le fond de l'air est rouge* (Marker), *La société du spectacle* (Debord) ou *Hitler: Un film d'Allemagne* (Syberberg), réalisés dans un esprit proche de celui de l'École de Francfort qui croyait que l'avant-garde artistique et intellectuelle était le fer de lance d'une humanité émancipée. Ces films sont en rupture avec le cinéma traditionnel et les cinéastes du film-essai politique cherchent à contrecarrer les formes cinématographiques de « l'Empire Hollywood-Mosfilm-Cinecitta » (selon l'expression de Godard), en explorant des alternatives formelles. Thomas Elsaesser résume très bien l'état d'esprit d'alors :

Anti-Hollywood stance seemed primarily a problem of form. The dominance was that of a system of representation, which for the political avant-garde meant deconstructing illusionist narrative, and for the structural-materialists, deconstruction of cinema's elementary 'material' signifiers. In the wake of this 'politics of forms', avant-garde filmmakers became almost exclusively devoted to the critical interrogations of the twin supports of mainstream cinema, fictional narrative and the 'specular' seduction of image. Politics consisted of resisting the power of images, combating their construction of a second nature and countering the reality of their illusion with a more or less

didactic discourse about the nature of filmic representation. The self-reflexive turn was a gesture of refusal, a negation, relying on pure antagonism rather than evolving a new form of realism. It was a time of counter-cinemas, of unpleasure, of anti-illusionism (2004, p. 135).

L'épuisement de la critique marxiste et de l'influence sémiologique, l'apparition d'équipements vidéos permettant de nouvelles expérimentations et l'avènement d'une nouvelle génération de cinéastes qui exploreront des thèmes intimes, mettront à mal les bases du film politique radical qui aura été, pour une courte période, le seul à se voir qualifier d'« essai ». L'essai cinématographique prendra alors un nouvel essor, en s'adressant à un nouveau public, en s'établissant dans de nouvelles niches en poursuivant d'autres thématiques et en s'approchant du film personnel.

### **1.5-Vers de nouvelles propositions d'essai filmique**

L'avènement des appareils vidéo à la fin des années 1970 a permis l'exploration de nouvelles possibilités cinématographiques, alors que la grande flexibilité, autorisa la manipulation de l'image analogique et l'amalgame d'images afin d'établir un régime du rupture.. Dans ce contexte, les travaux vidéo de Godard-Miéville qui poursuivent une « pédagogie de l'image », useront de la surimpression d'images télévisuelles pour ouvrir des espaces poétiques qui serviront à la méditation sur le thème du souvenir. Mais si Godard reste en filiation avec l'esprit du collage, nous pouvons trouver des essais vidéos qui s'éloignent d'une esthétique basée sur la dissonance.

Les années 80-90 voient l'arrivée de films-essais personnels intimistes, explorant des dimensions biographiques, par l'utilisation de matériaux (comme le portrait et la photo de famille), sélectionnés pour leurs qualités indicielles, disposés de façon à favoriser une réflexion sur la mémoire. En cela, le thème de la réminiscence (près de Barthes de *La Chambre claire*) se retrouve dans des travaux, (comme ceux de Christian Boltanski), qui s'éloignent des pratiques essayistes post-68. Dans cette perspective, la dimension didactique caractéristique du film-essai, reposera davantage

sur les capacités du spectateur à dégager un propos d'un univers lyrique, que sur ses capacités à suivre l'élaboration d'une thèse.

Paradoxalement, si l'essai cinématographique s'est grandement développé à partir du doute épistémologique cultivé par le post-structuralisme, celui-ci est responsable du déclin d'une pratique qui cherchera dorénavant à explorer les possibilités offertes par la vidéo, sans reconduire l'affirmation philosophique autoriale. C'est du moins ce que soutient Phillip Lopate, pour qui la validité d'une narration personnelle (*single narration voice*) a été mise à mal lorsque des modes intellectuelles, comme la « déconstruction », l'ont associée à une stratégie conservatrice. Par conséquent, le film-essai, qui aurait pu se développer grâce à un circuit émergent et grâce à la disponibilité de nouvelles technologies, s'est fait coopter par des pratiques qui ont incorporé l'« essayistic throat-clearing as but one of many noises in an echo chamber of aesthetic cross-reference that ultimately subverted the very notion of a single personal voice » (1996, p. 252). C'est alors qu'à l'ère du film vidéo, les pratiques qui avancent des visions personnelles, auraient dénaturé la démarche essayistique pour Lopate.

Mais si la pratique vidéo a sonné le glas de l'essai filmique sous l'influence d'un scepticisme à l'égard de la narration autoriale, on peut croire au contraire que la révolution vidéo, a permis aux cinéastes d'explorer de nouvelles voies, motivées par d'autres interrogations, dont l'objectif n'est plus de subvertir les codes et les genres, mais de constituer un « cinéma autre » (On peut penser à l'esprit qui animait des lieux tels : Le Vidéographe et la Coop-vidéo). On peut croire également que l'intérêt croissant pour l'essai vidéo est à la base d'une rencontre de pratiques, dans la mesure où des lieux de diffusion parallèle comme le musée et le centre d'art, interpellent les cinéastes à investir l'espace du « cube blanc. » Ce qui pousse l'essai filmique à rencontrer les exigences d'un autre type de dispositif visuel. On peut donc croire que le déplacement de cette pratique cinématographique dans un domaine connexe, renforce la parenté que Noël Burch établissait jadis, entre les formes méditatives (essai) et rituelles (expérimental, artistique) de cinéma, qui pouvaient se confondre au

besoin. Dans cette perspective, Nora Alter considère que le déplacement de la pratique cinématographique de l'essai vers des lieux propres au domaine artistique a entraîné une transformation radicale de l'essai discursif en objet performatif soumis aux exigences des lieux. Ce qui aura pour effet de modifier en profondeur le rapport spectatorial à l'essai.

Cependant, on peut croire que les nouvelles possibilités qu'offrent le *Web* et autres plates formes comme le cd-rom (on pensera à l'œuvre de Chris Marker *Immemory* (1997)) modifie bien évidemment le rapport spectatorial sans pour autant amoindrir la part discursive des expérimentations essayistiques nouvelles.

### **1.6-Le film-essai : affiliations et problématiques**

Comme nous l'avons vu, les théoriciens qui cherchèrent à analyser l'essai filmique furent confrontés à un problème de définition, puisque l'emprunt d'un qualificatif propre à une forme littéraire, pour caractériser une forme cinématographique, engendre des difficultés. La volonté de penser l'essai cinématographique dans sa proximité avec la démarche de Montaigne, comme le fait Phillip Lopate, a montré qu'il existe un fossé entre le désir d'une critique qui souhaite la réalisation d'un cinéma centré sur l'exposition transparente des positions de l'auteur et la diversité des pratiques qui n'ont pas toutes cette préoccupation.

Nous avons également vu que les tentatives de définir le film-essai par le recensement et la catégorisation des films qui tombent sous l'appellation, révélèrent les limites des règles de genre pour traiter de cette forme marginale de cinéma. L'approche taxinomique de José Moure a montré que l'essai cinématographique se décline différemment dans le temps, du fait que le travail expérimental d'articulation des matériaux cinématographiques permet aux cinéastes d'explorer de nouvelles possibilités suivant la singularité de leurs démarches. Le survol historique révéla sensiblement la même chose, alors que la recherche d'un nouveau langage filmique

permet aux cinéastes de présenter un propos appuyé par un jeu de matériaux où la dissonance sert de stratégie réflexive.

L'emploi du terme film-essai pour caractériser les pratiques réflexives de cinéma semble juste par sa proximité philosophique avec la catégorie littéraire, mais apparaît trop vague pour rassembler sous une même appellation générique les multiples formes cinématographiques dont nous avons parlé. Pour cette raison, certains textes tâcheront de qualifier autrement le film-essai, par d'autres substantifs, pour traiter de démarches cinématographiques spécifiques.

Ainsi, un théoricien comme Peter Wollen, qui voit le film-essai comme une manifestation radicale de cinéma « brechtien », utilise plutôt le terme de « contre-cinéma » pour parler des pratiques didactiques qui invitent le spectateur à interroger ce qu'il regarde.

Le film-essai est qualifié autrement lorsqu'il est associé au champ documentaire. Des théoriciens comme Michael Renov et Bill Nichols inventent de nouveaux vocables pour distinguer les formes cinématographiques qui renouvellent cette catégorie par l'étalement de la subjectivité autoriale. Il m'apparaît donc pertinent de voir dans quelles perspectives ces associations ont été faites.

### **1.7-Contre-cinéma : le film-essai comme modulation du cinéma politique**

José Moure ouvre une piste de réflexion intéressante sur la généalogie de l'essai filmique. En rappelant que Rossellini et Welles, ont réalisé des « essais » au moment où leurs carrières étaient en déclin, quand le milieu leur portait moins d'intérêt et que l'argent nécessaire à la production de long-métrages se faisait rare. Cherchant une alternative aux courants cinématographiques de l'époque, ces cinéastes ont exploré des voies marginales et réalisé des œuvres de facture poétique et didactique.

Pour cette raison, Moure souligne que l'essai filmique se distribue sur les frontières extérieures du champ cinématographique. Il lui semble « que les propositions concrètes d'un cinéma qui soit de la pensée et qui adopte la forme de l'essai sont restées minoritaires, marginales au sein des cinémas de la modernité. Comme si penser en cinéma condamnait à ou plutôt supposait de sortir du cinéma, d'aller contre le cinéma, de faire du cinéma ailleurs » (2005, p. 3).

Moure assume également l'idée lyotardienne, selon laquelle l'essai filmique découle d'un esprit postmoderne, du fait que « l'essayiste-méditatif » travaille à posteriori à mettre en forme des fragments, en sachant qu'aucune règle de jumelage ne tiendra. En cela, il positionne spatialement et temporellement le film-essai dans un vacuum ou un non-lieu anachronique. Ironiquement, c'est au moment où le cinéma gagne ses titres de noblesses, notamment avec « la politique des auteurs », que surgit l'idée que pour penser au cinéma, il faut en sortir. Pascal Bonitzer dira à propos de l'anti-cinéma de Guy Debord, que seul un écrivain en rapport d'extériorité « peut violer aussi gentiment le cinéma, en lui faisant ces enfants bizarres, malingres, vicieux » (1995 p.44). En cela, nous pouvons penser que si à un moment de son histoire, le champ cinématographique tente de rivaliser avec le champ littéraire (selon les thèses de Astruc et Burch), nous pouvons également croire que le film-essai est né d'abord d'un investissement littéraire dans le domaine cinématographique. Donc, d'un croisement entre un régime d'écriture et un régime de l'image. À cette lumière, on pourrait affirmer que c'est cette polarité qui place en frange du domaine cinématographique des films comme ceux de Marguerite Duras et ceux de Godard-Miéville.

Plus spécifiquement, nous pouvons croire que, si le film-essai constitue une pratique cinématographique marginale, c'est parce qu'il s'inscrit dans une démarche singulière dont les buts recherchés ne sont pas ceux qui prévalent habituellement dans le domaine. Nous ne serons alors pas étonnés de voir que des démarches artistiques et politiques qui se sont emparées des techniques cinématographiques pour affirmer des

revendications ou explorer de nouvelles possibilités de lutte, ont choisi la forme de l' « essai » pour ses qualités manifestes et pamphlétaires.

Ainsi, des films comme *l'Heure des brasiers* (Solanas, Getino), *Société Nouvelle* (Groupes Medvedkine), *Vent d'Est*, *Vladimir et Rosa*, *Pravda* (Groupe Dziga Vertov), *Un feu inextinguible* (Farocki), *Critique de la séparation* (Debord), *La dialectique peut-elle casser des briques?* (Vienet) et *24 heures ou plus* (Groulx, Piotte) ont tous en commun d'être des œuvres politiques, qui cherchèrent à établir un nouveau rapport aux spectateurs en s'éloignant du cinéma de fiction. En cela, l'essai cinématographique apparaît comme une modulation du cinéma politique, qui rompt avec les pratiques des cinéastes tels Eisenstein, Capra ou Pontecorvo.

Conscient de cette réalité, le cinéaste et théoricien Peter Wollen a cherché à établir les caractéristiques qui séparent les démarches d'un « contre-cinéma » en analysant les particularités de *Vent d'Est* (Godard-Gorin). Pour Wollen, le contre-cinéma s'est développé par opposition à un cinéma de divertissement fondé sur une « épistémè voyeuriste bourgeoise. » Il sera donc normal que les caractéristiques qui fondent une pratique oppositionnelle, soient à l'inverse de celles qui participent à un cinéma « commercial » de fiction. Il établira donc l'inventaire manichéen des sept « vertus capitales » du film radical :

1. “Narrative transitivity/Narrative intransitivity. (One thing following another vs. gaps and interruptions, episodic construction, undigested digression.)”
2. “Identification/Estrangement. (Empathy, emotional involvement with a character vs. direct address, multiple and divided characters, commentary.)”
3. “Transparency/Foregrounding. (Language wants to be overlooked vs. making the mechanics of the film/text visible and explicit.)”

4. "Single diegesis/Multiple diegesis. (A unitary homogeneous world vs. heterogeneous worlds. Rupture between different codes and different channels.)"
5. "Closure/Aperture. (A self-contained object, harmonized within its own bounds vs. open-endedness, overspill, intertextuality- allusion, quotation and parody.)"
6. "Pleasure/Un-pleasure. (Entertainment, aiming to satisfy the spectator vs. provocation, aiming to dissatisfy and hence change the spectator.)"
7. "Fiction/Reality. (Actors wearing make-up, acting a story vs. real life, the breakdown of representation, truth.)" (1982, p. 79).

La typologie de Wollen, bien qu'elle soit réductrice, a l'avantage d'exposer l'angle d'approche d'une pratique « révolutionnaire » de cinéma qui cherche à contrer l'aliénation produite par le dispositif cinématographique traditionnel. En cela, elle peut nous éclairer sur les déterminants qui ont investi la pratique à l'époque de « l'âge d'or » du film essai. Car, étant marquée par l'approche sémiologique, la théorie du cinéma des années 70-80 comprend l'objet « film » comme une construction idéologique porteuse de signifiants qui engagent le spectateur dans une relation émotive de domination. En d'autres termes, le cinéma de fiction serait une *kulturindustrie* qui favorise la production d'affects chez le spectateur pour constituer une demande qui a des enjeux économiques.

En cela, il est important pour Wollen que le cinéma d'opposition n'altère pas la vigilance intellectuelle du spectateur, ce qui serait possible en subvertissant les modes d'utilisation du dispositif cinématographique. Une pratique de contre-cinéma consistera alors à suspendre la production d'affects (de manière technique), afin de rediriger l'attention du spectateur vers un propos. Ainsi, l'adhésion du spectateur à un contenu politique passe par le renversement des modes de représentation traditionnels

et par des tactiques qui récusent la formation d'un plaisir scopique (plan large, longueur des plans, immobilité de la caméra, texte hermétique, etc.). Précisons qu'à l'époque où Wollen cherche à résister aux « perfidies » du cinéma commercial, le spectateur est considéré comme étant dans un état de relative passivité face aux messages que lui envoie le dispositif cinématographique. Le thème du « regard oppositionnel » (*oppositional gaze*) mis de l'avant par les études féministes et post-coloniales de la réception, qui viendront renouveler la théorie du spectateur en le créditant d'une capacité sélective, n'est pas encore clairement envisagé par l'approche sémiologique de cinéma qui, à ce moment, néglige la relation émetteur-récepteur. Du coup, la libération du spectateur passe par la libération du cinéma.

L'essai contre-cinématographique cherchera donc à constituer une « pédagogie de l'image » par l'agencement alternatif des matériaux filmiques, qui selon le souhait des cinéastes-essayistes, éveillerait des tensions desquelles pourraient émerger de nouvelles significations. Le travail de dissociation des matériaux (images, voix, sons) constituerait alors de nouvelles « images mentales » naissant des interstices produits par la dissonance entre les bandes.

Soulignons que cette démarche pédagogique ne vient pas uniquement d'une confrontation de matériaux. Elle procède également d'un renversement de valeurs, alors que la parole gagne en importance au détriment du statut hégémonique de l'image, du fait que le visuel sera secondarisé par rapport au texte. C'est d'ailleurs dans cette perspective que le *dictum* de Godard—« pas des images justes, juste des images »—prendra tout son sens.

Christa Blümlinger dira très justement à propos de cette « pédagogie des images », que ce qui est en jeu, chez Straub-Huillet, Kluge et Godard, lorsqu'ils dissocient les images et les sons, c'est la multiplication des significations par l'élargissement des possibilités significatives que l'on accorde au champ visuel fragmenté. Donc, l'établissement de nouvelles articulations entre la parole et les images produit des correspondances qui engagent des possibilités indicibles.

Le contre-cinéma procède donc à l'émergence d'une « image héautonome» (Deleuze) dont les composantes visuelle et sonore sont séparées par un interstice, essentielle pour établir un rapport dialogique avec le spectateur. La liberté d'interprétation et de jugement de ce dernier est alors rendu possible par la constitution d'interstices entre les matériaux filmiques, qui permettront l'avènement d'un cinéma didactique basé sur l'autonomie réflexive du spectateur.

### **1.8-Le film-essai comme modulation du film documentaire**

Dans les années 80, influencées par le courant post-structuraliste, les études cinématographiques ont interrogé les notions de Vérité et de Réalité (par exemple par Peter Wollen et Laura Mulvey). Il est apparu alors, que, si toute représentation est le résultat d'une construction qui utilise diverses stratégies discursives et si l'auteur de cette représentation ne peut prétendre à l'objectivité, le documentaire comme médiation et mode de représentation du réel, serait à son tour le fruit d'un travail de fictionnalisation. En cela, l'ontologie bazinienne de l'image, avec comme point d'appui l'intégrité du réel, serait discréditée dans sa prétention à pouvoir traduire une captation sans intrusion<sup>2</sup>.

Le champ documentaire s'est donc trouvé traversé d'un doute épistémologique qui le menaçait d'obsolescence. Devant ce problème, la partialité autoriale a été reconsidérée et utilisée comme levier. Le film-essai, malgré son inscription en marge de toutes les pratiques cinématographiques, est alors passé dans le camp documentaire et, à cette occasion, certains auteurs inventèrent une nouvelle terminologie. C'est ainsi que les termes « analytic documentary », « reflexive documentary », « informal essay » et, bien entendu, « documentary essay film », verront le jour chez des auteurs

---

<sup>2</sup> À ce sujet, Slavoj Žižek affirme que la doxa postmoderne a fait de la « réalité » « un produit discursif, une fiction symbolique que nous percevons à tort comme une entité substantielle et autonome ». (*Bienvenue dans le désert du réel*, 2005, Flammarion, Paris, p.42). Depuis, la *post-theory* a tenté de revoir cette doxa. Pour une remise en question des thèses de Nichols, on peut consulter le texte de Noël Carroll : « *Nonfiction Film and Postmodern Skepticism* » in *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. David Bordwell et Noël Carroll (éditeurs), 1996, University of Wisconsin Press, Madison, p.283-306.

tels Michael Renov et Bill Nichols, qui soulignèrent la vitalité d'un mode de représentation, qui sait traduire la réalité, tout en se sachant biaisé.

Cette intégration de l'essai cinématographique dans le champ documentaire se fait chez Nichols en tenant compte de la position de l'essayiste face à son objet d'étude. Pour lui, la position réflexive du documentariste-essayiste qui sait maintenir une distance critique face à une réalité constituée en dehors de lui, est mise en œuvre dans le champ documentaire par des cinéastes comme Raoul Ruiz et Jill Godmilow. Pour Nichols :

The filmmakers' acknowledgment of their own difference from those they represent—their function as representative of the film and the constraints this function imposes on their ability to interact with others—positions them within the text as occupant of a historical, discursive space paradoxically incommensurate with that of their subjects (1991, p. 59).

L'objectivité analytique qui portait la pratique documentaire, sera donc remplacée par une subjectivité autoriale qui répond au doute épistémologique de l'époque. Mais la particularité de ce changement qui fonde le « documentaire réflexif », réside dans la position assumée de l'auteur qui sait que son regard est une construction historique, comme l'est son objet d'analyse. Le rapport documentaire qu'entretient le cinéaste à l'égard du monde qu'il cherche à traduire, est donc marqué par une relativité qui récuse toute prétention à la vérité, « the truthfulness of claims about the world » (*ibid.*, p. 56).

Pour Nichols le mode « réflexif » (*the reflexive mode of representation*) établit un rapport d'honnêteté avec le spectateur en présentant un méta-commentaire sur le processus de représentation et en utilisant différents moyens pour lui faire connaître le point de vue biaisé et la position idéologique qui servent de préalables à la construction de l'objet visuel. En cela, le documentaire réflexif « prompts the viewer to a heightened consciousness of his or her relation to the text and the text's problematic relationship to that which it represents » (*ibid.*, p. 60).

Soulignons que pour Nichols, le documentaire réflexif s'oppose au documentaire « expositif » (*expository*) qui, traditionnellement, fait appel à la voix d'un narrateur extradiégétique omniscient (*voice-of-God*). Ce narrateur, qui a le mandat de transmettre l'information à l'auditoire sans intermédiaire, serait à la base des films informatifs-propagandistes (comme *The River* ou *Housing Problems*) qui orientent les conclusions du spectateur en n'admettant pas la partialité de son propos.

Avec Nichols, l'essai cinématographique est donc placé sous le signe d'un renouvellement du champ documentaire, par opposition à des pratiques qui restent en filiation avec l'esprit de Grierson. D'autres historiens du documentaire verront l'essai filmique comme une forme parmi d'autres, telles l'enquête (*Roger and Me* de Michael Moore, *Les glaneurs et la glaneuse* d'Agnès Varda) ou la reconstruction épique (les films des frères Ken et Ric Burns). De ce point de vue, la distinction entre les genres du documentaire se réduirait à une question de choix de sujets et de traitement.

Pour Jean Breschand, l'essai cinématographique cherche à donner les preuves de l'existence des réalités indicibles en montrant les traces qu'elles laissent sur la surface matérielle du monde. C'est ainsi que l'horreur de la Shoah peut se révéler à la caméra de Resnais par l'investigation des traces laissées par les victimes (*Nuit et brouillard*), tout comme la singularité d'un coin de pays et les effets de l'uniformisation marchande du monde, ressortiront à l'issue des voyages de Marker et Wenders (*Lettre de Sibérie*, *Tokyo-GA*). L'essai cinématographique apparaît alors comme une forme avancée du documentaire qui cherche à saisir des réalités qui ne se donnent pas dans leur immédiateté. En cela, l'essai documentaire accomplit la tâche définie par Richter—montrer l'invisible—en mettant en lumière les rapports de force indicibles qui nous traversent.

## **1.9-Conclusion**

Comme nous l'avons vu, l'essai cinématographique est une pratique en perpétuelle mutation qui ne peut se constituer comme « genre » qu'à la condition d'un renouvellement catégoriel qui tiendrait compte du positionnement des films par rapport au domaine cinématographique et des motivations méta-filmiques des auteurs. Nous avons également vu que les difficultés à penser cette forme cinématographique tiennent du fait qu'elle a toujours été en « construction » et définie selon des critères périodiquement variables. Néanmoins, les analyses ont bien montré que l'essai cinématographique peut se définir selon un triple mandat : il doit rendre la pensée de son auteur, être auto-réflexif et inviter le spectateur à participer à la construction de sens. En dernière analyse, nous retiendrons donc que c'est l'articulation de ces exigences qui définit l'essai cinématographique.

Il faut également souligner que les pratiques essayistes au cinéma sont dominées par des motivations extra-cinématographiques et qu'elles manifestent moins un désir de souscrire à des règles, qu'à une volonté d'explorer les possibilités qu'offre le dispositif. C'est pourquoi, il apparaît que, pour être productive, l'étude du film-essai doit reposer sur l'analyse de démarches singulières. Par exemple, il serait intéressant de voir comment les motivations de Welles à traiter du cinéma comme « art de l'illusion » se réalisent dans ses films poétiques tels *F for Fake* ou *Filming Othello*. Ou encore comment un travail sur le souvenir et la mémoire prendra forme chez Resnais et Marker.

Le désir taxinomique qui traverse presque tous les textes qui cherchent à définir l'essai cinématographique pourrait donc s'actualiser différemment, par l'établissement de familles de films constituées selon des intentions autoriales précises. Dans cette perspective, il semble que nous pourrions apparenter certains films, comme ceux de Guy Debord et de Harun Farocki, sur la base qu'ils poursuivent un même objectif, celui de réaliser un cinéma théorique intentionnellement didactique, conforme au vœu d'Eisenstein. Mais aussi parce qu'ils entretiennent un rapport commun à l'histoire fondé sur un singulier jeu de renvois entre des scénarios théoriques et des images trouvées (*found footage*).

En effet, Debord confronte des images publicitaires et d'actualité à ses propres thèses sur la « société de spectacle » pour avancer un propos sur le capitalisme, les particularités de son développement et les éléments qui peuvent contribuer à sa ruine. En cela, certains films de Debord accomplissent une historicisation en décrivant les processus de domination opérants et en cherchant à les dépasser. Harun Farocki utilise, quant à lui, les modèles théoriques d'auteurs choisis, comme Foucault, Virilio, Deleuze, Arendt ou Anders, pour élaborer des hypothèses sur le développement de forces coercitives par le moyen des innovations technologiques de la société post-industrielle. En cela, il formule un propos sur les mutations paradigmatiques de l'histoire récente et cherche à savoir, à l'aide d'images trouvées (images industrielles, de surveillance, etc.), quels nouveaux rapports (à l'espace, au temps) sont établis par l'épistémè dans lequel nous sommes. Debord et Farocki utilisent le médium cinématographique comme un outil didactique pour contribuer à l'analyse historique et à l'avancement de la réflexion théorique. De ce fait, ils octroient une légitimité au film-essai et réalisent le souhait d'Astruc qui rêvait « d'écrire avec des images ».

## Chapitre 2 -Le cinéma de Guy Debord et le temps spectaculaire

« On entend parler de libération du cinéma. Mais que nous importe la libération d'un art de plus, à travers lequel Pierre, Jacques ou François pourront exprimer joyeusement leurs sentiments d'esclaves? L'unique entreprise intéressante, c'est la libération de la vie quotidienne, pas seulement dans les perspectives de l'histoire, mais pour nous et tout de suite. Ceci passe par le dépérissement des formes aliénées de la communication. Le cinéma est à détruire aussi. »

(Extrait du film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959)

« On sait qu'Eisenstein souhaitait de tourner *Le Capital*. On peut d'ailleurs se demander, vu les conceptions formelles et la soumission politique de ce cinéaste, si son film eût été fidèle au texte de Marx. Mais, pour notre part, nous ne doutons pas de faire mieux. Par exemple, dès que possible, Guy Debord réalisera lui-même une adaptation cinématographique de *La Société du spectacle*, qui ne sera certainement pas en deçà de son livre. »

*Internationale situationniste*, n° 12, septembre 1969.

« C'est une société, et non une technique, qui fait le cinéma ainsi. Il aurait pu être examen historique, théorique, essai, mémoires. Il aurait pu être le film que je fais en ce moment. »

(Extrait du film *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978)

### 2.1-Introduction

Le thème du temps traverse tout l'œuvre de Guy Debord. Il est central et se présente à la fois sous forme d'une réminiscence mémorielle ou encore, en tant qu'analyse historique. Les commentateurs de son œuvre n'ont pas manqué de souligner qu'une nostalgie mélancolique traverse ses textes et son cinéma, ce qui par conséquent lui donne une facture poétique. Mais le thème du temps est davantage qu'un enjolivement stylistique. Il est la fondation sur laquelle repose toute sa démonstration rhétorique, son analyse politique et la légitimité de sa résistance. Car Debord pense le temps à partir d'une conception hégélienne (et marxiste) de l'histoire.

Pour Hegel, le progrès linéaire de l'histoire est rythmé par des moments dialectiques à l'intérieur desquels se jouent des rapports de force. Ces derniers travaillent à la désagrégation et au dépassement de l'état historique précédent pour aboutir à un stade ultime. Ainsi le mouvement linéaire de l'histoire est doublé d'un temps cyclique qui porte l'humanité vers une fin supérieure et les sociétés vers leur maturité. Cette conception mécanique du temps impute une « fin de l'histoire », c'est à dire un moment temporel où la Raison historique s'accomplira dans un état politique parachevé. Pour Marx, qui conçoit similairement la marche de l'histoire, le progrès portera l'humanité vers sa désaliénation, alors que la lutte des classes mènera à l'avènement d'un état communiste et prolétarien.

Dans cette perspective politique, Debord estime que la société capitaliste marchande est entrée dans un nouveau stade de développement par sa mise en représentation, et qu'il est nécessaire de cultiver les éléments de sa ruine, en germe dans son spectacle, afin d'accélérer son déclin. Debord reprend ainsi à son compte, l'articulation temps linéaire-temps cyclique de Hegel pour affirmer que « le raisonnement sur l'histoire est inséparablement, *raisonnement sur le pouvoir* » (2006, p.824). Le travail d'historicisation que pratique Debord est ici, non seulement une représentation de l'histoire, mais aussi une action qui peut l'influencer. Il est au cœur de ses activités littéraires et filmiques qui cherchent à mettre en lumière les mécanismes de régénérescence de la « société spectaculaire marchande ».

Il m'apparaît que l'on ne peut traiter correctement de l'œuvre cinématographique de Debord si on ne revoit pas préalablement ses positions et ses propos sur les changements historiques qui constituent le substrat socio-économique de l'histoire. Ainsi un survol des notions de spectacle, de fétichisme et du temps de la marchandise, sera nécessaire pour analyser les motivations qui régissent son cinéma. Il sera également utile de voir comment Debord articule les uns aux autres ces différents thèmes de façon à définir une démarche théorique cohérente qui constitue une alternative aux idéologies dominantes.

Notons que l'existence fantomatique de l'œuvre cinématographique de Guy Debord a fait qu'elle est restée méconnue et peu traitée. Outre quelques articles annonçant la sortie d'un boîtier DVD par Gaumont, trois textes seulement cherchent réellement à traiter en profondeur de la singularité de ses films. Dans un texte intitulé « Dismantling the Spectacle » Thomas Levin fait un survol de la production filmique de Debord, en soulignant avec soin la posture anti-cinématographique qui sous-tend ses œuvres. Giorgio Agamben (2004), pour sa part, s'emploie à souligner les tactiques de montage utilisées par Debord—l'*arrêt sur image* et la *répétition*—de façon à souligner le caractère messianique et eschatologique de ce cinéma qui cherche à établir de nouvelles possibilités esthétiques et politiques. Enfin, Olivier Assayas, affirme que, en raison de leur manque de visibilité, les films de Debord ont longtemps été considérés comme une pratique marginale dans l'ensemble de son œuvre. Or selon lui, ces films font partie intégrante de son parcours intellectuel, puisqu'ils constituent une synthèse des idées, des positions et des recherches qui l'occupent au moment où ils les réalise. En cela, les films de Debord doivent être perçus comme des jalons qui indiquent l'état de ses réflexions.

## 2.2-La société du spectacle et son image

Lorsqu'ils parlent de « spectacle », en pensant à l'amplitude du divertissement, les interlocuteurs omettent généralement sa cause, transformant la notion en commentaire sur l'apparat. Pourtant, le spectacle du divertissement n'est qu'une conséquence des possibilités qu'offre la technologie. Le spectacle pour Debord, doit moins être compris comme une diffusion massive d'images, que comme une période historique qui prend racine à la naissance du capitalisme et a éclos lorsque le perfectionnement de la communication et le conditionnement social le lui a permis. Il est un stade de développement sociétal qui agit comme une *Weltanschauung*<sup>3</sup>. C'est à dire, qu'il est une conception effective du monde qui régit les rapports reproductifs d'échanges et ses discours. En cela, le spectacle dédouble le mode économique de façon à couvrir la

---

<sup>3</sup> Debord reprend ce terme de Hegel dans la cinquième thèse de *La Société du spectacle*.

totalité du monde réel. Par conséquent, il agit comme le substrat imaginaire à l'infrastructure économique qui permet une réification des rapports sociaux en les soumettant aux rapports marchands. C'est alors que le spectacle pour Debord se rapportera au mécanisme de « chosification » des échanges, théorisé par Lukacs.

Du fait, la « société du spectacle » correspond à un moment d'accélération historique des échanges où les marchandises se sont « autonomisées » grâce à l'avènement d'une sphère « supra-sensible ». En cela, « la société du spectacle » peut conceptuellement s'apparenter au capitalisme tardif ou au « turbo-capitalisme », si on leur associe les notions « d'échanges symboliques » et « d'économie libidinale ».

La notion de spectacle repose sur le caractère fétichiste de la marchandise, dont la valeur sera déterminée par l'imposition d'une plus-value symbolique, qui ne découle pas du coût réel de production ou de sa valeur d'usage. Dans le cadre marxiste où est pensée la notion de spectacle, la mystification des rapports marchands résulte de l'existence d'une « aura » qui détermine une valeur d'échange. Cette « aura » biaise l'usager en octroyant une valeur (et subséquemment un prix) à un objet qui ne correspond pas à sa valeur réelle. La société du spectacle apparaît donc comme un moment historique où l'image abstraite d'un bien de consommation est reconnue par le spectateur comme une réalité sensible. C'est pourquoi Debord utilisera le thème hégélien du renversement, en assurant qu'à l'époque spectaculaire « le vrai est un moment du faux » (2006, p.768).

L'image pour Debord correspond à deux choses. Premièrement, elle signifie une image photographique ou cinématographique « commodifiée », qui circule comme marchandise et représentation de marchandises dans la sphère médiatique. Puis, l'image correspond aux rapports sociaux qui se parachèvent dans l'espace de la représentation. En cela, elle est pensée comme une abstraction nécessaire aux mécanismes d'intériorisation des rapports humains.

Cette abstraction n'empêche cependant pas les rapports sociaux d'être transcrits dans le champ visuel sous forme de représentation. Pour une meilleure compréhension de la position de Debord, il m'apparaît nécessaire de souligner que celui-ci substitue le terme *spectacle* au terme *capital* et le terme *image* au terme *chose*. Ainsi, la thèse : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes médiatisé par des images » (*ibid.*, p. 797), est un détournement de celle de Marx : « ...au lieu d'être une chose, le capital est un rapport social entre personnes, lequel rapport s'établit par l'intermédiaire des choses. » Nous pouvons en conclure que, pour Debord, la dimension symbolique de la marchandise s'est désormais émancipée au point d'être le véritable entremetteur dans les temps spectaculaires.

Il apparaît que l'image du spectacle trouve sa valeur et son sens selon l'utilisation qui en est faite. En cela, il serait faux de voir Debord en iconoclaste, car pour lui, le pouvoir des images découle plutôt de leur usage propagandiste, que de leurs capacités d'affection. Les images auront donc le pouvoir que l'on leur accorde.

Les confusions courantes sur le thème du spectacle découlent vraisemblablement de la pluralité des utilisations qu'en a fait Debord. Car si le spectacle caractérise un stade historique où est parvenu le capitalisme qui agit comme totalité, il est également synonyme d'une partie de la société (classe dominante, agents de la communication, etc.) qui formule son propre langage et dicte ses propres règles afin d'assurer sa pérennité. De plus, le spectacle correspond à un instrument d'unification, qui fonctionne par la séparation des sphères, en valorisant le domaine de la représentation au détriment des réalités quotidiennes non-spectaculaires. En cela, le spectacle, habituellement défini comme un « moyen de communication de masse », est compris ici au sens large.

Le spectacle, en tant que stade avancé de la marchandisation du monde, se manifeste dans la sphère médiatique selon la nature des pouvoirs qui y ont cours. Debord identifie deux types d'économie spectaculaire : le spectaculaire concentré (bureaucratie soviétique) et le spectaculaire diffus (société libérale marchande), qui

caractérisent, respectivement, les régimes autocratiques qui tirent leur capital du travail et les régimes marchands qui tirent leur force de l'abondance. Par conséquent, ces régimes avancent soit des messages qui articulent le progressisme d'un pouvoir autoritaire reconnu à une valorisation ouvrière ascétique, soit des messages de plénitude et d'incitation à la consommation qui cachent la banalité de la production. C'est pourquoi, la société du spectacle est un lieu où s'instaure une séparation entre le spectateur et la représentation spectaculaire. Elle fonctionne grâce à l'exhibition de simulacres qui se présentent comme des réalités concrètes. Soulignons que pour Debord, le cinéma est également un spectacle lorsqu'il éloigne le vécu dans la sphère de représentation.

### **2.3-Le cinéma spectaculaire**

Thomas Levin note que Debord ne critique pas le dispositif cinématographique comme le font Baudry, Metz ou Comolli, qui considèrent que la structure de l'image technique assujettit le spectateur en suspendant son sens critique. Pour Debord, bien qu'elle soit un produit socio-économique, la technologie est avant tout contrôlée par des agents soumis à des diktats éphémères (recherche de divertissement, désir d'ascension professionnelle, de rémunération, de distinction, accumulation de capital, etc.). Pour cette raison, le cinéma en tant que produit mécanisé participerait à la sauvegarde des institutions économiques, s'il ne procède pas à la mise en lumière des processus de normalisation sociale. De ce point de vue, le cinéma est lié à un processus de domination, parce que les agents du spectacle ont intériorisé les exigences d'un système politico-économique. Cependant, il est évident pour Debord que, si le cinéma est généralement asservi au régime spectaculaire, il pourrait également être intentionnellement anti-spectaculaire en se constituant comme un véhicule de subversion<sup>4</sup>. En cela, le cinéma peut être entendu comme une praxis. C'est à dire un outil d'analyse critique qui cherche à transformer les rapports sociaux.

---

<sup>4</sup> Le premier recueil de scénarios de Debord publié en 1964 par la Dansk-Fransk Experimentalfilms Kompagni était intitulé : *Contre le cinéma*.

Dans cette perspective, Debord, en stratège-cinéaste, utilise les moyens cinématographiques pour tourner « le régime scopique contre lui-même » (Jay 1994, p.416) de façon à renverser l'ordre spectaculaire en appelant le sujet à sortir de la contemplation du spectacle de la vie moderne. Pour Martin Jay, la démarche de Debord est symptomatique d'un rapport à l'image qui avait cours à l'époque :

That visual experience would become a major battlefield in the service of revolution was inevitable, because of the strong link between any critique of fetishism, Marxist or otherwise, and that of idolatry. Insofar as commodities were visible appearances of social processes whose roots in human production were forgotten or repressed, they were like idols worshiped in lieu of the invisible God. The fact, moreover, that in French *spectacle* also means a theatrical presentation suggest that in invoking it as the antithesis to festival, Lefebvre and the Situationists were drawing on the long-standing suspicion of theatrical illusion evident in Rousseau and before (*ibid.*, p. 420).

## 2.4-Le cinéma de Debord

Guy Debord vit son temps comme une époque guerrière et engagea sa vie dans une stratégie de subversion qui débuta d'abord, par une volonté avant-gardiste de renverser l'art en mettant la « révolution au service de la poésie »<sup>5</sup>.

Il débuta sa carrière de trouble-fête avec le groupe Lettriste en compagnie d'Isidore Isou, Marc'O, Gil Wolman et Maurice Lemaître qui commirent tous des films dans l'espoir de susciter des scandales afin d'imposer la légitimité de leur mouvement. *Hurllements en faveur de Sade* (1952), constitué uniquement de citations détournées et d'une bande image sans image (intermittence de blanc et de noir sur l'écran), cherche avec succès à frustrer le spectateur dans ses attentes, en refusant d'organiser de façon cohérente les matériaux filmiques. Debord entame donc sa carrière de cinéaste par une remise en question des rapports spectatoriels en sapant ses bases voyeuristes. Pour Olivier Assayas, « le cinéma n'avait pas rencontré son moment dadaïste, son moment de remise en question absolue de son système de représentation et d'exposition ».

---

<sup>5</sup> Debord opère un renversement du slogan surréaliste de façon à s'en distancier et concurrencer Breton sur le théâtre de l'avant-garde.

Debord le lui donne avec *Hurlements*, en faisant table rase pour reconstruire « un cinéma en partant du point zéro » (2006, p. 113).

Il accompagnera ce film du texte *Prolégomènes à tout cinéma futur* où il écrit qu'en période pré-révolutionnaire, la tâche consiste à « s'élever avec le plus de violence possible contre un ordre éthique qui sera plus tard dépassé (...) mon film restera parmi les plus importants dans l'histoire de l'hypostase réductionnelle du cinéma par une désorganisation terroriste du discrément » (2006, p. 46). Nous noterons que, pour Debord, qui conçoit l'histoire comme une succession de moments dialectiques, un cinéma révolutionnaire doit composer avec les exigences politiques du moment pour dépasser une période qui ne l'est pas. Dans cette perspective, on peut supposer qu'au lendemain d'une révolution (ou de l'avènement d'une période historique situationniste), les formes de cinéma qu'expérimente Debord deviendraient caduques, du fait qu'elles ne correspondraient plus aux exigences de la nouvelle situation. Dans ce cadre dialectique, les pratiques cinématographiques ne sont pas immuables et les tentatives politico-artistiques d'influencer l'histoire n'ont de sens et d'efficacité que dans un contexte précis.

À cette époque, Debord explore la voie ouverte par Isou et le groupe Lettriste. Rappelons que le *discrément* correspond à une série de procédés qui altèrent volontairement les matériaux cinématographiques (comme la ciselure de la pellicule et le rayage de la bande son). En s'abstenant d'utiliser des images, Debord tente de dépasser ces procédés, en optant pour une tactique de « détournement », en sortant un matériau de son contexte, pour le réintroduire ironiquement dans une nouvelle chaîne discursive, permettant, comme le note Vincent Kaufmann, de saper l'autorité et la transmission de l'héritage culturel. Pour Debord :

L'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane (...) Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments, d'origine aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours. (...) L'interférence de deux mondes sentimentaux, la mise en présence de deux expressions indépendantes, dépassent leurs éléments

primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité supérieure. Tout peut servir (2006, p. 221-222).

Tout d'abord, sous forme de citations narratives dans *Hurllement*, la technique du détournement sera étendue aux images dans les films situationnistes subséquents, afin de servir de contre-points aux commentaires et afin de permettre à la théorie narrée de trouver son efficacité. C'est ainsi que Debord utilisera des publicités ou le discours d'un tribun stalinien pour dévoiler les mensonges du spectacle, en insistant sur leur mise en scène et leur insipidité. Le détournement, qui construit un nouveau rapport aux matériaux en dévoilant le jeu de la signification cherche à révéler les rouages de l'économie du signe.

## 2.5-Détournement

Dans ses films, Debord utilise le détournement des images, selon diverses stratégies. L'utilisation d'archives documentaires et de publicités servent à exhiber les fonctions de ces images en dépolissant l'image-marchande en train de signifier. L'emploi de bandes dessinées servira à illustrer les aventures révolutionnaires situationnistes. Enfin, le détournement de séquences de long-métrages servira à incorporer allégoriquement des protagonistes de films comme Johnny Logan (*Johnny Guitar*), Lacenaire (*Les Enfants du paradis*), le Général Custer (*La Charge de la brigade légère*) et des héros soviétiques, pour les transformer en recrues situationnistes, en agents doubles ou en conspirateurs. En cela, le détournement comme tactique de démystification des signes consiste à créer des associations métaphoriques pour formuler un commentaire sur la domination marchande et les facéties du monde politique. Mais il sert aussi à rapporter la révolte situationniste qui, ainsi inscrite dans une perspective historique, semblera exemplaire. Comme le remarque Levin, la pratique cinématographique situationniste étudie le présent comme un problème historique. De ce fait, l'histoire est perçue comme un problème de représentation. Pour cette raison, le détournement basé sur la soumission des images à une narration qui cherche à tout ridiculiser par sa charge ironique, s'inscrit dans une logique de distanciation spectatorielle :

The practice of representation itself is continuously subjected to critical interrogation. This staging of meditation takes the form of a work on other meditations, primarily by means of cinema's elective affinity to the important strategy of citation and reinscription referred to as *détournement* (1989, p.76-77).

En cela, la présentation de réalités historiques doit, dans l'optique situationniste, se traduire par la complexification du processus de médiation. Le détournement cherchera alors à démanteler le processus de réification en questionnant la véridicité des images et en mettant à distance les objets audio-visuels, pour fin d'analyse.

## **2.6-Techniques de composition**

Pour Giorgio Agamben, le cinéma entretient un lien étroit avec l'histoire, du fait que le mouvement de ses photogrammes peuvent entrecroiser des espaces temporels. Par sa capacité à se soustraire à une histoire chronologique, le cinéma comporterait une dimension eschatologique. L'engagement de Debord à fuir les diktats de son époque se traduirait dans son cinéma par les jeux des transcendants du montage (l'arrêt sur image et la répétition) qui permettraient l'avènement de possibilités de retrait temporel. C'est pourquoi Agamben ne manque pas de souligner que chez ce cinéaste, le processus salutaire passe assurément par un travail sur la forme.

Ainsi, « l'arrêt sur image » en prolongeant la durée d'un photogramme, permet de soustraire l'image « au flux de sens pour l'exhiber en tant que tel » (2004, p. 93). La « répétition », quant à elle, ouvre « une zone d'indécidabilité entre le réel et le possible » (*ibid.*, p. 92). Il se trouve alors que le montage sera essentiel pour mettre en lumière les biais idéologiques des produits du spectacle et constituer des évocations qui appuieront les possibilités de fuites.

Le cinéma de Debord, en tant que charge contre le capitalisme tardif, se fonde sur deux lignes de forces qui apparaîtront aléatoirement selon les films. *Critique de la séparation* (1961), *La société du spectacle* (1973) et *Réfutation de tous les jugements*,

*tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La société du spectacle » (1975), font l'état des lieux de l'économie marchande, du pouvoir ouvrier et des rouages de la représentation. Alors que *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) et *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) font des bilans de l'aventure situationniste en rappelant la légitimité des actions subversives des membres de l'IS par rapport à la justesse de thèses sur le spectacle. Ces lignes de force seront renforcés par les « transcendants du montage » (Agamben) —l'arrêt sur image et la répétition—, soit en travaillant des matériaux qui ont une valeur discursive pour « le présent », soit en montrant à répétition des images qui évoquent des souvenirs.*

La technique compositionnelle de Debord fonctionne par l'amalgame de thématiques qui se dynamisent dans un jeu de renvois. Nous trouvons dans *La Société du spectacle* (1973), par exemple, un emboîtement de blocs théoriques liés par une narration monotone, un usage d'images similaires et une répétition de thèmes qui favorisent la constitution de rapports associatifs. La structure du montage réunit des blocs co-dépendants par l'enchâssement de thématiques. Ainsi, *La Société du spectacle* présente dans l'ordre les blocs suivants : 1. Le pouvoir spectaculaire, 2. Le rôle de la théorie critique, 3. L'histoire et la nature du spectacle, 4. La séparation sociale et la ségrégation urbaine, 5. Réflexion sur le temps bourgeois, 6. Commentaires sur les mouvements ouvriers et la théorie révolutionnaire situationniste.

Cette structure alambiquée sert à mettre en valeur la théorie situationniste par la présentation préalable de thèses sur l'économie marchande et l'état de la société sous la V<sup>e</sup> République. Ainsi, les thèses situationnistes sont légitimes si l'examen du pouvoir marchand et ses effets sociaux sont aussi considérés. Soulignons que le tissage qu'effectue Debord manifeste les intentions multiples de l'auteur qui utilise les moyens cinématographiques à plusieurs fins: la critique du spectacle, la liquidation du cinéma et le traitement en exemplarité des frasques situationnistes.

## **2.7-Le film théorique**

La volonté de poursuivre et réaliser le projet de film théorique d'Eisenstein passe vraisemblablement par la dissolution d'un sujet documentaire et par l'avancée de réalités sociales indicibles que la théorie serait plus à même de traiter (et de contredire). Cette idée est à la source du cinéma de Debord qui cherche à avancer une méditation autoriale sur la lutte révolutionnaire et l'état de la société capitaliste.

Vincent Kaufmann souligne que, pour Debord, « theory is a matter of tactics or strategy, as he states (...) theory is compared to military units sent into more or less desperate struggles » (2006, p. 36). En cela, l'adaptation cinématographique des thèses de l'ouvrage *La société du spectacle* correspond à une volonté de faire circuler une charge théorique dans un nouveau circuit de transmission. Le cinéma donne à Debord la possibilité de faire le procès de la société du spectacle en recueillant des preuves visuelles qui indiquent son goût pour le factice. Pour Assayas, Debord a toujours voulu « dire des choses qui ont à voir avec le temps présent [et] qui sont instantanément vérifiables et pertinentes » (2006, p. 107). Dans cette perspective, Debord utilise les images grappillées à plusieurs sources comme des attestations pour soutenir son verdict et mettre en valeur l'acuité de son analyse.

La construction d'un scénario théorique se fera chez Debord à l'aide de cartons (intertitres) et d'une voix hors champ, la sienne, qui lit le texte. Bien que rhapsodique, cette narration théorique structure la composition et emboîte les différentes thématiques. Elle s'apparente à une leçon magistrale qui communique un savoir et qui invite le spectateur à participer à la réflexion, en s'adressant directement à lui. La participation du spectateur à l'analyse sera une pierre d'assise de ce cinéma qui cherche l'éclipse du spectacle. C'est pourquoi, le cinéma de Debord est en filiation avec le vœu de Brecht d'interpeller le spectateur. Pour Ken Knabb, les films de Debord sont caractérisés par une distanciation brechtienne radicale :

Many radical filmmakers have given lip service to Brecht's notion of provoking spectators to think and act for themselves rather than sucking

them into passive identification with heroes or plots, but Debord is virtually the only one who has actually achieved this goal (2003, viii).

Les citations théoriques détournées déjà présentes dans *Hurlements* (1952), prendront plus d'ampleur dans *Critique de la séparation* (1961) alors que des passages d'*Éléments de linguistique générale* d'André Martinet seront insérés au scénario de façon à signifier que le spectacle passe par sa rhétorique. Avec *La Société du spectacle* (1973) basé sur l'ouvrage éponyme, Debord relie ses propres écrits augmentés de textes de Marx, Machiavel, Pouget, Clausewitz, Soloviev et le Comité d'Occupation de la Sorbonne, de façon à repousser les limites du cinéma politique, en constituant le scénario d'éléments théoriques qui ont une charge politique. Par conséquent, l'abondance de textes et la pluralité des problématiques soulevées donnent un aspect protéiforme à ce film. Pour Levin, *La Société du spectacle* est simultanément « a historical film, a Western, a love story, a war film and none of the above; it is a "critique without concessions," a spectacle of spectacle that as such, like the double negative, reverses the (hegemonic) ideological marking of the medium » (1989, p. 97-98).

La difficulté qu'éprouve Levin à résumer ce film, tient évidemment de la pluralité des thèmes qui y sont abordés, comme la répression politique, l'amitié, la pauvreté de la production capitaliste, le vedettariat, l'union intéressée d'opposants politiques, la réification des individus et la désuétude des mouvements communistes comme force de libération. Ces propos sont accompagnés de nombreuses images qui ont pour fonction d'illustrer les propos avancés. *La société du spectacle* se compose d'un ensemble de plans apparemment hétérogènes (émeutes à Watts, publicités érotiques, Johnny Hallyday, The Beatles, Mao, manœuvres ouvrières, danseuses exotiques, Union des gauches, Mai 68, Printemps de Prague) qui dressent un portrait général de l'état de la société française et mondiale à l'aube des années 1970. Mais ce film est aussi une dénonciation de l'abondance et du dogmatisme de l'économie du spectacle, qui semble accorder aux choses une plus grande valeur qu'à la vie. De plus, le film est une critique de Hegel qui, comme penseur de l'histoire bourgeoise, a cherché à faire coïncider sa conception du temps avec l'avènement de l'état moderne. De ce fait, *La*

*société du spectacle* affirme que le développement d'une pensée critique et dialectique de l'histoire n'est restée qu'à l'état embryonnaire et qu'il serait temps d'y remédier en ayant conscience que la société spectaculaire, n'est qu'un stade historique particulier et qu'elle marche vers son déclin.

### **2.8-Le passage du temps : *In girum imus nocte et consumimur igni***

Le thème du temps est essentiel pour Debord, car, pour lui, le pouvoir s'inscrit dans des structures sociales cycliques qui seront renversées lorsque les sentiments de révolte auront mûri et que les conditions nécessaires au dépassement historique seront réunies. C'est pourquoi le geste révolutionnaire passe par la reconnaissance lucide des conjonctures politiques, qui permettra d'élaborer un programme de résistance au pouvoir spectaculaire. Rappelons que Debord inscrit sa démarche dans un cadre hégélien qui articule deux temporalités : le temps linéaire et le temps cyclique. Or pour Debord, le spectacle réfute l'existence de la marche du temps et sa possible dégénérescence. Car, il se fonde sur un temps « pseudo-cyclique » qui utilise le rythme naturel des saisons pour se réactualiser constamment et assurer sa pérennité. La présentation dans la sphère médiatique de nouveaux produits « en vogue » qui seront très rapidement démodés, est, pour Debord, symptomatique de la stratégie spectaculaire qui vise à présenter le « capitalisme marchand » comme un état naturel en accord avec les cycles saisonniers. En valorisant ainsi la vie quotidienne comme une suite d'instantanés individualisés, le spectacle contribue à rompre une conception du temps axée sur la continuité. C'est pourquoi, sous la société du spectacle, « la réalité du temps a été remplacée par une *publicité* du temps » (2006, p. 833).

Or, Debord s'emploie à traiter sans fard du passage du temps comme force libératoire, de façon à prendre le contre-pied de la stratégie spectaculaire. Au point où Assayas dira qu'à partir de *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, « son cinéma ne sera plus que la célébration de la fuite du temps » (2006, p. 115). Il ne serait pas faux d'accoler à Debord, l'épithète de dialecticien au sens d'Héraclite, dans la mesure où la question du temps comme force

irréversible, marque plusieurs de ses œuvres littéraires et cinématographiques. Ainsi, *Mémoires, Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, Thèses sur L'Internationale situationniste et son temps, La Société du spectacle* ou *Panegyrique* font des synthèses historiques sur l'état de la société marchande ou des bilans autobiographiques.

*In girum imus nocte et consumimur igni* fait les deux à la fois, en interrogeant rétrospectivement les activités de la bande situationniste dans le contexte de la situation politique d'alors. Debord évoque ici la perte de la jeunesse, la destruction des quartiers aimés (les Halles, Saint-Germain-des-Prés), l'enlaidissement progressif des villes par les urbanistes fonctionnalistes, la falsification des goûts par l'accroissement de l'industrialisation des denrées et aussi, les souvenirs des combats, des lieux habités et des amours passés. Paradoxalement, ce bilan mélancolique, qui conclut à la défaite de la résistance aux forces marchandes, appelle cependant à réactualiser les gestes passés, à régénérer la révolte<sup>6</sup>. Car, en rendant hommage aux compagnons lettristes et situationnistes, *In girum* invite à « reprendre depuis le début »<sup>7</sup> la posture oppositionnelle qui a animé le groupe. Construit sous le thème dominant de l'eau, comme allégorie du temps qui s'écoule et sous celui, secondaire, du feu, symbolisant la révolution, *In girum imus nocte et consumimur igni* traite de l'épuisement des révoltes et de la vanité des choses. Le titre palindromique qui signifie *Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes consumés par le feu* fait référence à l'action des papillons de nuit qui brûlent leurs ailes au contact des ampoules électriques et indique la volonté qu'à Debord de se montrer, lui et ses compagnons, rompus par l'usure du temps. C'est ainsi que les membres de l'IS seront en quelque sorte transformés en martyrs des temps modernes.

Par la structure du film, Debord cherche à inscrire la révolte situationniste sur une nappe temporelle qui s'est évanouie pour ressurgir ici que comme une réminiscence. Assayas affirme que, ne croyant pas à la valeur documentaire de l'image, Debord

---

<sup>6</sup> Le thème hemingwayien de « la victoire dans la défaite » que nous retrouvons dans *In Girum* était déjà présent dans *La société du spectacle* qui détourne la séquence du film *Pour qui sonne le glas?* qui indique que l'aviation fasciste écrasera l'attaque républicaine.

<sup>7</sup> Cette phrase substitue le mot « fin » avant l'apparition du générique de ce film.

cherche surtout à évoquer la mémoire, en soumettant les portraits photographiques de ses proches à un montage répétitif. Pour cette raison, *In girum* entrecroise les portraits de ses proches à des photographies qui ont un caractère d'archive (le quartier des Halles, une carte aérienne de Paris) et à des séquences de plans d'eau (Venise avec ses canaux, sa lagune et son ancien arsenal marqué par l'érosion, la Seine et son île de la Cité), de façon à les associer métaphoriquement au thème de la fuite du temps. Mais pour appuyer davantage cette association, Debord confronte ces séquences à des images publicitaires statiques, dont il manifeste ainsi l'instantanéité et l'incapacité à *évoquer*. C'est ainsi que, en plus d'utiliser les « transcendants » du montage, le détournement et l'enchâssement thématique, la méthode compositionnelle de Debord confronte des matériaux qui n'ont pas d'égales valeurs, de façon à ridiculiser le spectacle et à montrer que la société spectaculaire s'oppose à la progression linéaire du temps. Ainsi, par l'orchestration d'images qui appartiennent à différents régimes temporels, *In girum* valorise la résistance situationniste qui se présente à travers les dérives urbaines, la fainéantise et les beuveries. Bref, par la présentation d'une démarche qui rappelle l'activité du dandy et du flâneur du 19<sup>e</sup> siècle.

Nous noterons que Debord omet délibérément de présenter les manifestations du groupe qui ont une valeur politiquement productive (rédaction de manifestes, distribution de tracts, organisation d'expositions artistiques collectives, organisation de conférences, etc.) pour leur préférer des activités qui célèbrent la perte de temps. De cette façon, en octroyant une postérité à des activités contre-productives qui vont à l'encontre du rythme de la vie moderne, *In girum* accorde symboliquement la victoire au mouvement situationniste sur les forces du spectacle, en appuyant qu'ils ont non seulement réussi à échapper au rythme effréné de leur époque, mais aussi à s'insérer dans une autre couche temporelle. L'eschatologie qu'à découverte Agamben dans l'œuvre de Debord ne dit rien sur « la fin de l'homme » ou sur celle du temps, elle ne s'intéresse pas non plus au destin post-mortem des individus. La conception du temps de Debord est un plaidoyer pour une résistance festive qui découle d'une conscience du déroulement progressif de l'histoire. Elle est également une invitation à vivre en parallèle à la société marchande en réfutant ses sommations.

## Chapitre 3-Harun Farocki : Archéologie du contrôle

### 3.1-Introduction

Le cinéaste, historien et critique de cinéma berlinois Harun Farocki a réalisé plus d'une centaine d'œuvres cinématographiques de divers genres (documentaire, pamphlet, fiction, émission télévisée, installation vidéo, film-essai), qui, pour une grande part, questionnent notre rapport aux objets visuels, les intentions qui précèdent la circulation publique des images et nos habitudes d'observation. Plusieurs de ces œuvres cherchent à saisir les relations de pouvoir qui s'instaurent dans divers champs (communications, travail, école, etc.) de façon à saisir les profondes mutations de nos sociétés.

C'est d'ailleurs pour cette raison que les cinémathèques du monde affirment que ses films travaillent à faire « l'archéologie du temps présent » et « l'histoire de la société post-industrielle » lors des rétrospectives qui lui sont consacrées. Je tâcherai de voir ici comment la démarche cinématographique de Farocki justifie ces affirmations, en m'attardant sur les méthodes de composition et les tactiques de montage employées pour rendre lisible les réalités historiques contemporaines.

Si l'œuvre de Farocki est restée dans l'ombre très longtemps, sa reconnaissance et sa nouvelle renommée sont dues en partie à l'intérêt que lui portent les lieux de diffusion parallèles (musée, galerie, centre d'exposition) et certains historiens du cinéma qui, au fil des années, ont souligné la pertinence de son travail. Des théoriciens comme Thomas Elsaesser, Nora Alter et Christa Blümlinger ont examiné la singularité de son œuvre, afin de rendre compte de ses découvertes sur la survivance du régime panoptique et l'avènement d'une nouvelle image propre à la société de contrôle. Je recenserai leur propos et reverrai le cadre théorique qui lui permet de circonscrire une rupture paradigmatique de l'économie de la surveillance dans ses installations vidéos *Œil/Machine* et *J'ai cru voir des condamnés*.

### 3.2-Méthode et tactiques de lisibilité de l'artefact visuel.

De tous les rejetons du Nouveau Cinéma Allemand qui placèrent la critique sociale au cœur de leurs productions et qui firent un « cinéma d'auteur » en rupture avec des considérations commerciales, Harun Farocki est avec Kluge et Syberberg, une figure singulière déterminée à faire un cinéma didactique sous l'égide de la distanciation brechtienne. Avec ses films-essais et ses installations vidéos composés principalement d'images de seconde main (archives photographiques, images publicitaires, films industriels, séquences cinématographiques, extraits de films corporatifs et éducatifs), il tente d'extraire et d'exhiber les intentions qui président à la production d'images, de façon à souligner le caractère intéressé de leur mise en circulation. C'est pourquoi les commentateurs de son œuvre diront que sa démarche consiste à dépouiller des diverses couches signifiantes des images choisies, afin de dévoiler les présupposés idéologiques que leur médiation omet de révéler.

Car, Farocki cherche à rendre intelligible la présence des artefacts visuels qui peuplent notre quotidien en redonnant au spectateur les conditions de lisibilité. Pour ce faire, il s'attarde patiemment sur des éléments qui semblent à première vue anodins (une photographie, une entrevue d'embauche, etc.) mais qui lui permettront en dernière analyse, de faire un « état des lieux ». Il a aussi recours à quelques tactiques de montage telles la répétition d'images identiques et l'enchaînement de séquences analogues, qu'il accompagne d'un commentaire distancié de façon à re-légèrer les images sélectionnées.

L'introduction d'images dans une nouvelle chaîne discursive a comme conséquence de rendre obsolète leur pouvoir premier d'interpellation et de questionner la validité de leur propos. C'est ainsi que Farocki s'avère être un cinéaste du doute qui cherche à susciter le questionnement en révélant les ambiguïtés latentes quant à la légitimité des significations qui sont octroyées aux images. *Images du monde et inscription de la guerre* (1988) est un exercice exemplaire de mise en doute. Dans ce

film-essai, le cinéaste soumet à la répétition quelques images photographiques reliées au camp d'Auschwitz (un amas d'objets indéfinis, une femme, un cliché aérien du camp) à des répétitions qui porteront chaque fois un commentaire différent. Le spectateur réalise alors que l'amas qu'il croyait être un surplus résultant des transformations de la production artisanale allemande en production industrielle de masse, sera en fait, un amoncellement de biens dérobés aux victimes à leur arrivée au camp. C'est alors que la seconde hypothèse, d'une grande gravité, oblige alors le spectateur à réfuter sa première conviction et réaliser qu'il acceptait tacitement le premier message tel que l'on lui a présenté.

La répétition d'une image identique avec un commentaire altéré, permet à Farocki de questionner certains postulats et faire du re-montage un élément d'enquête. Dans cette perspective, Farocki interroge la volonté des forces alliées d'arrêter l'extermination à partir de la répétition d'une image aérienne américaine et vérifie plusieurs hypothèses quant aux raisons qui ont poussé des gardes nazis à déroger à leur mandat en photographiant une détenue. La répétition de l'image sera donc pour Farocki une condition nécessaire à la réflexion et une invitation pour le spectateur à revoir les idées reçues.

L'enchaînement de séquences analogues est une autre tactique employée pour semer le doute. Car pour Farocki le rapprochement de bandes aux sujets et à la syntaxe similaire permet une contamination de sens. Par exemple, dans *La Sortie des usines* (1995), Farocki enchaîne au film des frères Lumière une série de séquences recueillies de l'histoire du cinéma, où l'action de quitter l'usine est enregistrée ou jouée. Avec ce collage de sorties d'usine, Farocki fait voir que l'action des ouvriers de quitter le travail est davantage une fuite au loin de celui-ci, que la fin d'une activité. De fait, l'enchaînement analogique permet de mettre en lumière la nature de l'action qui se rejoue et sert de support au questionnement : est-ce que le travail fait partie de la vie ou en est-il la suspension?

Les tactiques de montage qu'emploie Farocki servent donc à susciter la réflexion afin d'établir un nouveau rapport d'intelligibilité, mais leur efficacité dépend en partie de la présence du commentaire qui apporte un cadre théorique à la réflexion en proposant des clés de lecture<sup>8</sup>. C'est pourquoi, nous constatons d'une façon générale, que la répétition et l'enchaînement de séquences analogues chez Farocki participent d'un montage latéral (le montage œil-oreille de Bazin) où la narration ou le commentaire impose une continuité logique à des images hétérogènes. À cet effet, Christa Blümlinger souligne que :

La succession de deux plans ne suffit pas à libérer la charge de signification, le "choc" des images passe au contraire par leur mise en circulation avec d'autres images, accompagnées d'un commentaire distancié. Cette combinaison, qui s'effectue sur le principe de la répétition et de la différence, donne aux images en partie "réemployées" et en partie tournée une *lisibilité* (2002, p. 15).

Pour Jörg Becker, les tactiques employées par Farocki servent à assujettir les images et les sons à une « diète éthique » (1991, p. 15), en les retirant du flot continu et de la stylisation excessive pour rendre compte des niveaux de sens en œuvre entre les matériaux, comme le feraient Straub, Godard et Bresson. En cela, son travail s'inscrit dans une analytique de l'image qui s'intéresse aux interstices, afin d'établir un nouveau rapport à partir des échanges entre l'œil, la perception et la mémoire.

Farocki ira plus loin dans cette perspective avec ses installations vidéos constituées de doubles projections (qui rappellent la méthode mise au point par Bruno Meyer, Heinrich Wölfflin traditionnellement employée dans l'enseignement de l'histoire de l'art pour avancer des comparaisons iconographiques<sup>9</sup>) où il joint des images dans un même espace, pour accroître l'efficacité de leur examen et en faire une analyse synchronique.

---

<sup>8</sup> Il est à noter que les scénarios des films-essais de Farocki portent les citations de Hanna Arendt, Gunther Anders, Paul Virilio, Alfred Sohn-Rethel, Carl Schmitt et sont influencés par les conceptions de Foucault et Deleuze.

Il faut souligner que Farocki poursuit le projet de Warburg d'établir un thésaurus d'images cinématographiques et ses films découlent du rapprochement de l'amas de matériaux collectionnés.

Dans *J'ai cru voir des condamnés* (2000) où il présente simultanément une bande de surveillance carcérale et une bande provenant d'un logiciel d'analyse de déplacements des consommateurs d'un supermarché, Farocki exploite les possibilités qu'offre ce dispositif, en jumelant des images qui ont des similitudes sémantiques et formelles. Dans les deux cas, les images présentées qui découlent d'une médiation informatique, mettent l'accent sur l'observation des mouvements en transformant les sujets en éléments géométriques. Bien que la nature des activités surveillées ne soit pas du même registre, la géométrisation des sujets empêche de les distinguer. C'est alors que le jeu de renvoi entre les similitudes visuelles et les disparités des sujets souligne l'analogie tout en la mettant en question.

Nora Alter explique que le rapprochement d'objets visuels similaires favorise « a 'general relatedness', rather than a strict opposition equation » et constitue un *soft montage*<sup>10</sup> qui, en créant un espace entre les images associées, « interrupts the mechanized image-making systems and unsutures the gap between technological and natural vision » (2007, p. 53-54).

### **3.3-Archéologie de la surveillance : *J'ai cru voir des condamnés***

En cinéaste du doute, Farocki s'est donné les moyens de partager ses questionnements de cinéphile, en conviant le spectateur à interroger les images en insistant sur la pluralité de leur signification. Mais Farocki s'avère être également un cinéaste foucaldien par l'intérêt qu'il porte à l'évolution de la société disciplinaire. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans les écrits à son sujet l'idée que ses méthodes d'examen du champ visuel procèdent à une archéologie du contrôle. Avec une dizaine de films et d'installations traitant de la surveillance, Farocki cherche entre autres choses, à saisir les failles entre la rhétorique carcérale et la réalité de la prison. Il cherche aussi à voir comment l'automatisation des activités de surveillance relève le témoin humain de sa position centrale. Mais d'une façon plus vaste, Farocki cherche à savoir comment l'administration policière de la cité, aidée par l'incursion dans les

---

<sup>10</sup> Le terme *Soft montage* avancé par Alter est de Harun Farocki et Kaja Silverman.

espaces public et privé des dispositifs de contrôle, peut considérer tout citoyen comme un criminel potentiel<sup>11</sup>.

Avec l'installation *J'ai cru voir des condamnés*, composée de séquences provenant de caméras de surveillance et de sessions de formation pour gardiens, Farocki interroge la réalité du monde carcéral en partant du point de vue des surveillants et explore l'absolutisme d'un milieu qui a troqué l'architecture panoptique pour un dispositif omniscient constitué des caméras de surveillance et d'appareils électroniques d'examen (fouille mécanisée, lecteur thermique, senseurs à infrarouge, scanneur d'iris, détecteur de métal, etc.). De plus, il confronte la rhétorique carcérale contemporaine à partir de la captation de la mise à mort d'un détenu de la prison californienne de Corcoran résultant d'un tir depuis un mirador. Il révèle que, dans un lieu où tous les déplacements sont contrôlés, la mort d'un détenu ne peut être le résultat que d'une initiative des gardiens (qui peuvent organiser les fréquentations de la cour aux détenus selon leur filiation à des bandes rivales). L'intérêt de l'analyse de l'événement par Farocki ne réside pas tant dans la démonstration que les gardiens peuvent dominer les détenus, mais dans son argumentation qui indique que les rapports de forces actifs à l'intérieur de l'institution carcérale échappent aux regards des caméras de surveillance.

*J'ai cru voir des condamnés* interroge également les conséquences de la déshumanisation des procédures de surveillance, qui, à travers des systèmes informatiques, transforment les sujets en algorithmes pour les réintroduire sur les écrans des moniteurs sous forme d'éléments géométriques. C'est ainsi que, devant un processus informatique qui réifie les sujets, Farocki demande : les détenus sont-ils encore des personnes ou ne sont-ils que des données? *J'ai cru voir des condamnés* élargit cette interrogation à l'ensemble de la société et montre que les systèmes de surveillance des supermarchés opèrent de la même façon que ceux qui se trouvent

---

<sup>11</sup> Dans l'installation *Contre-chant* (2004) composée d'images provenant du réseau de surveillance de Lille, Farocki, inspiré des films sur les villes de Walter Tuttmann et Dziga Vertov, souligne que la réalité des interactions urbaines est bien paisible et est en rupture avec l'univers fictionnel de ces cinéastes qui devaient inventer des menaces urbaines pour constituer des intrigues.

dans les milieux d'incarcération. Dans cette perspective, l'installation traite des conséquences de l'extension du régime panoptique au domaine public, en soulignant le déplacement possible du statut des individus<sup>12</sup>. Ainsi, si nous sommes soumis dans nos activités quotidiennes au même examen que des prisonniers privés de droit, cela ne fait-il pas de nous des détenus virtuels? À cette question, Farocki répond que, du point de vue d'un logiciel de repérage, aucune distinction n'est possible entre les sujets objectivés. En cela, *J'ai cru voir des condamnés* parle du brouillage de la séparation entre les sphères privées et publiques et de l'extension de la régulation examinatrice à la société civile.

### 3.4-Œil /Machine

L'installation vidéo *Œil/Machine* travaille dans cette même perspective, en traitant des qualités des images électroniques et des conséquences inhérentes à leur déploiement. Composée de séquences provenant d'appareils de repérage et d'images diffusées lors de la première guerre du Golfe (1990-91) contrôlées par les experts militaires, *Œil/Machine* pose un diagnostic sur l'incapacité de distinguer l'image cinématographique et l'image numérique. Avec cette installation, Farocki interroge la possibilité de savoir si les événements enregistrés par des caméras « hara-kiri » montées sur les têtes d'ogives sont réels, du fait qu'elles n'affichent pas clairement les repères spatio-temporels. Pour lui, ces images soulèvent la double interrogation : où et quand l'évènement a-t-il eu lieu? Selon Christa Blümlinger :

Farocki shows himself to be a cinéophile who is able to grasp the Barthesian *punctum* in a mere gesture. For his installations *I Thought I was Seeing Convicts* and *Eye/Machine (1-2)* he uses what he calls 'operational images', i.e. images whose purpose is purely technical and functional, thereby making the visual in Daney's sense into account: single-purpose images, often produced for a specific operation and destined to be erased, such as military surveillance images which verify the efficiency of bombing raid. These image indicate the lack of alterity

---

<sup>12</sup> C'est pour souligner un changement dans le statut des individus que, pour nommer son installation, Farocki emprunte le propos étonné d'Irène Girard (Ingrid Bergman) dans *Europe 51* de Rossellini qui, devant des ouvriers, croit voir des condamnés.

to which Daney refers when he designates them as checking as images or clichés (2004, p. 320-321).

*Œil/ Machine* cherche à montrer que le choix de diffuser les images en temps réel des « frappes chirurgicales » durant cette guerre, sert à promouvoir « une politique de l'image différente de celle optée au Vietnam » (Farocki 2002, p. 424). Pour Farocki, l'utilisation d'appareil de vérification visuelle n'est qu'une des nombreuses tactiques de la logistique guerrière (comme l'est le recours aux radars et aux senseurs acoustiques) et la technique de guidage au laser qui accompagne ce type de bombes était déjà employée pendant le conflit vietnamien. La volonté de montrer ce type d'images découle d'un refus de présenter des victimes à l'opinion publique et d'une tactique qui consiste à donner un aspect humanitaire à une rhétorique guerrière. Tout autrement, l'abondance d'images de victimes lors du conflit au Vietnam devait saper le moral des maquisards vietnamiens et inspirer le patriotisme du public et des soldats américains. *Œil/Machine* cherche donc à faire voir que l'état-major militaire américain utilise la guerre du Golfe pour avancer une nouvelle économie de l'image.

De plus, *Œil/Machine* indique que la présentation d'images guerrières de vérification sert à informer le monde sur la suprématie technologique et militaire américaine. Car elles soulignent la capacité des forces américaines à mener une guerre à distance et couvrir l'ensemble du territoire. En cela, Farocki souscrit aux thèses de Virilio, qui affirme que la guerre est *aussi* une question de conquête *scopique* et d'élargissement du champ de représentation. Ainsi, *Œil/Machine* propose une réflexion sur les logiques du pouvoir contemporain, en soulignant que l'élargissement du domaine de contrôle semble passer par l'accroissement mécanique du pouvoir de vision.

### **3.5-Société de contrôle**

Dans *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle* (1990), Gilles Deleuze cherche à définir l'évolution des sociétés disciplinaires en insistant sur le fait que la crise des institutions et la demande de réformes favorisent le renouvellement des logiques de

discipline. Par conséquent, la rigidité disciplinaire qui fonctionnait par l'assujettissement des corps à travers une série de passages en institutions (école, usine, caserne, prison) est progressivement remplacée par une logique souple de subordination où les sujets répètent des activités de façon continue et dispersée. C'est pourquoi les grands milieux d'enfermement traditionnels feront place, désormais, à des lieux de contrôle dispersés qui reformulent le quadrillage social sur une nouvelle base : celle du contrôle à distance. Ainsi, à l'époque du contrôle, les passages ponctuels dans des lieux institutionnalisés (hôpitaux, école, usine, prison) seront remplacés par des occupations perpétuelles et des examens permanents, lorsque l'éducation permanente succèdera à l'école, la maison de transition à la prison, les maisons de retraite à l'hospice et le télétravail au bureau.

C'est alors que la vérification à distance et la flexibilité de l'image numérique s'inscrivent dans la logique du contrôle, en rendant caduque le rapport entretenu entre un lieu et son activité. Dans cette perspective, les installations *J'ai cru voir des condamnés* et *Œil/Machine*, qui traitent de la surveillance à distance et des systèmes de contrôle de l'espace, travaillent à définir les nouveaux mécanismes disciplinaires. Pour Thomas Elsaesser, Farocki, avec ses installations, montre comment les prisons, les supermarchés, les jeux vidéos et les lieux de guerres « have become 'work-places' – of subjects as much as of commodities. They are spaces that are converging, once one appreciates how they all fall under the new pragmatics of the time-space logic of optimizing access, flow, control » (2002). Plus spécifiquement, Volker Pantenburg affirme que :

Farocki's film thus observes the possible end of detention center. If I work and shop in my living room, but make phone calls in the street and, as a delinquent, can be observed at home, then the spatial separation between the private and public spheres is invalidated. This way, too, the bound established between particular activities and particular places would become obsolete. Remote-controlled cameras will make it unnecessary to have a centrally positioned guard, disciplinary surveying a panoptically constructed prison (2002, p. 20).

La particularité du contrôle, tel que nous le présente Farocki, ne tient pas seulement à l'érosion physique du lien qui unit le surveillant au surveillé, ni à la transformation du rapport entre l'activité et le lieu. Elle tient également de la mise en tutelle de l'ensemble de la société, par l'utilisation de technologies militaires dans le domaine civil, qui voit un criminel potentiel en tout citoyen.

L'invitation de Farocki à ausculter des bandes visuelles produites par des machines de vision sert à rendre compte du fait que de nouveaux rapports s'établissent par l'emploi de machines d'observation. Si l'épreuve argentique était en phase avec le pouvoir disciplinaire moderne qui appréciait le bertillonnage et le classement, le dispositif numérique, qui transforme l'objet du regard en algorithmes, est en accord avec le contrôle, qui cherche à repérer sans intervention humaine, les mouvements dans l'espace éliminant ainsi la part subjective de l'exercice de la surveillance.

Enfin, Farocki nous apprend que les processus d'élaboration des systèmes d'observation actuels abandonnent le rapport forme/objet<sup>13</sup> (qui est l'apanage du regard humain) dans la constitution de machines de repérage, pour le remplacer par le repérage des déplacements qui surviennent à l'intérieur d'une image traduite en pixels. Pour Farocki, ce changement apparemment anodin, manifeste une dépréciation contemporaine pour l'activité humaine.

---

<sup>13</sup> Farocki emploie le terme *gestalt* pour caractériser jusqu'à tout récemment la notion qui constituait les machines de vision.

## Bibliographie

ADORNO, Theodor. 2003. « L'essai comme forme » dans François Dumont (dir), *Approches de l'essai. Anthologie*, p. 49-83. Québec : Éditions Nota bene.

AGAMBEN, Giorgio. 2004. *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris : Desclée de Brouwer.

ALTER, Nora. 2007. « Translating the Essay into Film and Installation » En ligne. *Journal of Visual Culture*. Vol. 6, n°1 p. 44-55. <<http://vcu.sagepub.com/content/vol6/issue1/>>. Consulté le 16 janvier 2008.

—2004. « The Political Im/perceptible : Farocki's Images of the World and the Inscription of War ». Dans *Harun Farocki : Working on the Sight-Lines*, p. 211-228. Thomas Elsaesser (dir.). Amsterdam : Amsterdam University Press.

ASSAYAS, Olivier. 2005. « L'œuvre cachée. Entretien avec Olivier Assayas. » Livret accompagnant le boîtier DVD des *Oeuvres cinématographiques complètes de Guy Debord*, p.107-128. Paris : Gaumont.

—1995. « Dans des circonstances éternelles du fond d'un naufrage ». *Cahiers du cinéma*, n°487 (janvier), p. 46-49.

BECKER, Jörg. 1991. « Images and Thoughts ». Dans *Harun Farocki. A Retrospective*. p.15-17. New York : Goethe Institutes of the United States and Canada.

BLÜMLINGER, Christa. 2004. « Slowly Forming a Thought While Working on Images ». Dans *Harun Farocki : Working on the Sight-Lines*, p. 164-175. Thomas Elsaesser (dir.). Amsterdam : Amsterdam University Press.

BONITZER, Pascal. 1995 « Paranymphe ». *Cahier du cinéma* n°487, p. 44-45.

BRESCHAND, Jean. 2002. *Le documentaire. L'autre face du cinéma*. Paris : Cahier du cinéma.

BURCH, Noël. 1969. *Praxis du cinéma*. Paris : Éditions Gallimard.

COSTA, Fabienne. 2004. « « Les rejetés de la jetée » Va-et-vient et « bouts d'essai » ». Dans *L'essai et le cinéma*. Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.). Seyssel : Éditions Champ vallon, p.183-192.

DEBORD, Guy. 2006. *Œuvres*. Paris : Éditions Gallimard.

EISENSTEIN, Sergei. 1976. *Le film : sa forme, son sens*. Paris : Christian Bourgois.

—1980. « Comment porter à l'écran Le Capital de Marx », Dans Amengual, Barthélémy, *Que viva Eiseinstein!* Lausanne : Éditions L'Âge d'homme, p. 593-594.

- ELSAESSER, Thomas. 2004. « Political Filmmaking after Brecht : Harun Farocki for example ». Dans *Harun Farocki : Working on the Sight-Lines*. Thomas Elsaesser (dir.). Amsterdam : Amsterdam University Press, p.133-141.
- 1989. *New German Cinema. A History*. British Film Institut Cinema Series, London : Macmillan Education, Houndmills.
- 2002 « Introduction : Harun Farocki » En ligne. *Senses of Cinema*. <[http://www.sensesofcinema.com/contents/02/21/farocki\\_intro.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/02/21/farocki_intro.html)>. Consulté le 26 avril 2008.
- EPSTEIN, Jean. 1946. « L'intelligence d'une machine ». En ligne. <[http://classiques.uqac.ca/classiques/epstein\\_jean/intelligence\\_machine/intelligence\\_machine.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/epstein_jean/intelligence_machine/intelligence_machine.html)>. Consulté le 31 janvier 2008.
- FAROCKI, Harun. 2002a. « I Believed to See Prisoners/Eye » Dans Levin, Thomas Y., Ursula Frohne et Peter Weibel (dir.), *CTRL [SPACE], Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, p. 422-425. Cambridge/ Karlsruhe : MIT Press/ ZKM.
- 2002b. « Controlling Observation ». Dans Levin, Thomas Y., Ursula Frohne et Peter Weibel (dir.), *CTRL [SPACE], Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, p.102-107. Cambridge/ Karlsruhe : MIT Press/ ZKM.
- 2002. *Reconnaître et poursuivre*. Théâtre typographique. France : Courbevoie.
- 2001. *Nachdruck / Imprint: Texte/Writings*. New York/Berlin : Lukas & Sternberg/ Vorwerk 8, Verlag.
- FAROCKI, Harun et SILVERMAN, Kaja. 1998. *Speaking about Godard*. New York : New York University Press,
- FIELD, Allyson. 1999. « Hurlements en faveur de Sade : The Negation and Surpassing of "Discrepant Cinema" ». *Substance*, n°90, p.55-67.
- GIANNETTI, Louis D. (1975) « Masculin Féminin : The Cinematic Essay ». Dans *Godard and Others : Essays on Film Form*, p. 21-59. Rutherford (NJ) : Fairleigh Dickinson University Press,
- HAMPTON, Howard. 2006. « The Devil's Envoy. Guy Debord and the Cinema of Annihilation ». *Film Comment* (mai-juin), p.60-65.
- JAY, Martin. 1994. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley (CA) : University of California Press.
- JOUSSE, Thierry. 1995. « Guy Debord : stratégie de la disparition ». *Cahiers du cinéma* n° 487 (janvier), p. 41-43.
- KAUFMANN, Vincent. 1997. « Angel of Purity ». *October* n° 79 (hiver), p. 49-68.

- KAUFFMAN, R. Lane. « La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode ». Dans François Dumont (dir.), *Approches de l'essai. Anthologie*, p.183-227. Québec, Éditions Nota bene.
- KNABB, Ken (dir.), 1989. *Situationist International Anthology*. Berkeley (CA): Bureau of Public Secrets.
- LEVIN, Thomas, Y. 1989. « Dismantling the Spectacle : The cinema of Guy Debord ». Dans *On the passage of several persons through a brief moment in time: the Situationist International 1957 to 1971*, p.73-109. Boston (MA) : Institute of Contemporary Art.
- LIANDRAT-GUIGUE, Suzanne (dir.). 2004. « Un art de l'équilibre ». Dans *L'essai et le cinéma*. P. 7-12. Seyssel : Éditions Champ vallon.
- LOPATE, Phillip. 1996. « In Search of the Centaur : The Essay-Film ». Dans Charles Warren (dir.), *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*, p. 243-270. Middletown (CT): Wesleyan University Press.
- MCDONOUGH, Thomas, F. 1997. « Rereading Debord, Rereading the Situationists ». *October* n° 79(hiver), p.3-14.
- MÉNIL, Alain. 2004. « Entre utopie et hérésie. Quelques remarques à propos de la notion d'essai ». Dans Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L'essai et le cinéma*, p. 87-126. Seyssel : Éditions Champ vallon.
- MOURE, José. 2004. « Essai de définition de l'essai au cinéma » Dans Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L'essai et le cinéma* p. 25-40. Seyssel : Éditions Champ vallon.
- 2005. « Le cinéma au banc d'essai » En ligne.  
<<http://www.cotecourt.org/html/categorie.asp?id=39>>. Consulté le 16 janvier 2008.
- NAYA, Emmanuel. 2006. *Essais de Michel Seigneur de Montaigne*. Lyon : Éditions Ellipses.
- NICHOLS, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press
- PANTENBURG, Volker. 2002. « Visibilities. Harun Farocki between Image and Text ». Dans *Harun Farocki. Nachdruck/Imprint : Texte/Writings*, p. 12-41. New York/Berlin : Lukas & Sternberg/Verlag Vorwerk 8.
- RENOV, Michael. 1993. *Theorizing the Documentary*. New York : Routledge/AFI.
- STAROBINSKI, Jean. 2003. « Peut-on définir l'essai? ». Dans François Dumont (dir.), *Approches de l'essai. Anthologie*, p.165-179. Québec : Éditions Nota bene.
- WOLLEN, Peter. 1982. « Godard and Counter Cinema : *Vent d'Est* ». *Semiotic Counter-Strategies. Readings and Writings*, p. 81-104. Londres : Verso.

## Annexe 1

*Mapping the Empire* (vidéo, couleur, anglais, 11min 30sec, 2007)

**Scénario constitué à partir de citations de :**

**Toni Negri**

**Michael Hardt**

**Edward W. Saïd**

**Christian Jacob**

### **Introduction**

Voix 1 -Resistance to neo-liberal policies has created a plethora of ideas regarding alternatives. Some seek global social and environmental justice through reform or through powerful institutions such as the IMF, the WTO and the World Bank. Others emphasize, “reclaiming the commons” thereby signalling the deep continuities with struggles waged throughout the bitter history of colonialism and imperialism. More modestly, still others look to the local experiments with new production and consumption systems animated by completely different kinds of social relations and ecological practices. There are also those who put their faith in the more conventional political party structure with the aim of gaining state power as a step towards global reform and economic order. Finally, some think of a multitude in motion, or a movement within global civil society, to confront the dispersed and decentered power of the neo-liberal order.

This will be our starting point.

**The War (security and control)**

Voix 2 -Today, the world is at war. After its victory over socialist bureaucratic regimes, the West has gained access to all regions of the globe and is now attempting to create order.

An empire will emerge from this imperial will to fragment, compartmentalize and form hierarchies so as to dispose of the world's resources. This will be done to assure the empire's own reproduction so it can further penetrate into zones that are not yet saturated by its signs.

But this empire will equally be configured by alternative human activities, which will constitute new networks, cover new territories, permeate geographic as well as virtual boundaries and in the process invent new cultures.

Migrants treat the world as a unique common space, crossing and disabling geographical barriers, this further testifies to the irreversibility of globalization.

From now on, lines of division will not be based on stable national or international borders, but on fluid infra or supranational limits.

The stake, for the imperial power will be to control flows of population, while at the same time leaving borders open to avoid interrupting the flow of merchandise, wealth and knowledges. The challenge, facing the new imperial power will be how to manage this process of integration. How will it pacify, mobilize and control the segmented social forces.

Consequently, the theme of security will be part of the contemporary mode of governmentality. Migrants and all those who do not follow the imperial logic of control, will be perceived as a menace to this fragile order. In this context, fear will play a major role in the rational mechanism of governance.

War, in the old political rhetoric, served to defend against real aggression. It is now used to secure a territory against hypothetic attacks and imaginary threats. Today's state of war is becoming a permanent global condition.

The enemy is no longer concrete or localizable. Unknown, but omnipresent, this new enemy is evasive...an abstraction.

The abstract targets of war: drugs, terrorism, poverty, are not real enemies, but are conceived as symptoms of a disordered reality. They constitute a threat to the security and regulation of the disciplinary mechanisms of control.

The principal threats are fantasmatic doubles upon which rest precise military objectives. They are also pretexts to submit the man on the street to biometrical measures and limited itineraries.

Voix 1 -This state of security supposes a constant effort to overlap police activities and humanitarian discourses. This is why the distribution of tasks and military operations between the interior and exterior forces of power, between the army and the police are more and more indistinct and indeterminate; such as the links that unite NGOs and coercion forces in the same intervention strategies.

Voix 2 -The new humanitarian and postmodern wars go beyond the "containment politics" of the Cold War, they follow the "Nation building" policies set up by the United States (and pursued by several other countries), which means that nation states can be destroyed and rebuilt in the framework of a global disciplinary project.

The humanitarian investment in war, for its part, is based on the idea that whole populations, cultures and territories are presumed to be incapable of shaping their own history, let alone influencing developments elsewhere: most of the world is considered to be in the "waiting room of history."

## **The Map**

Voix 1 -On the map, geographical zones are organized according to a hierarchical pattern that translates into degrees of disaffection and deviance.

Voix 2 -The opposition centre/margin is also about the known and the unknown, the familiar and the strange, from direct space to far off lands known only through hearsay.

Voix 1 -It is the opposition between civilisation and barbarism, between humanity and monstrosity.

In the Empire, the centre, the fringe and the periphery are distinguished by different social, political, and bureaucratic forms, by different processes of production and accumulation; the geographical division between North and South, between central nation-states and peripheral countries, does not suffice to explain worldwide distribution of social forces.

The spatial divisions between the three worlds are blurred to a point where we continually find the First in the Third and the Third in the First. This is why the monstrosity of the foreigner, of the unknown, is likely to pop up within social space.

Voix 2 -If, the First and the Third world, the North and the South, the centre and the margin were once separated by national borders, today they are imbricate in one another, spreading inequalities and obstacles along multiple fault lines. Large territories are not however identical in terms of production or flow of capital, they differ in degree, not in nature. This is why, despite the important inequalities between different geographical zones of the globe, southern industrial China is more likely to be integrated to the imperial mechanism, whereas areas like South Central L.A. are left out.

Voix 1 -In colonial times all the territories could have been divided into plots, and the world map could have been encoded by European colours: blue for France, red for British territories, green for Portugal's conquest... In this new imperial time, capital constantly operates with new borders. In fact, it does not function without a territory or a fixed population, but it lays over frontiers and tries to interiorize new spaces. Every limit seems like a barrier to overstep, and nowadays the object of power is life itself in its entirety.

### **Third World, Differential Inclusion, Imperial Racism**

Voix 2 -Struggles for decolonization and Third World demands were the great engines of passage to Empire. They outdated the old European oppression systems and forced the West's bad faith through revising its modes of categorization.

The fact that migrants treat the world as a unique common space, crossing and disabling geographical barriers, further testifies to the irreversibility of globalization. New spatial forms of identity are then active in the imperial domain.

Migration informs us about compartmentalization and geographical subdivisions inside the system of global domination.

The end of the decolonization process was the starting point of a new type of international domination securely held by the United States.

Voix 1 -In the transition to a new imperial state, biological differences are replaced by cultural and sociological markers. Cultural and ethnic pluralism is accepted but subjects are divided according to their particularity. The imperial power follows a differential integration strategy where the acting out of differences allows it to manage micro-conflicts in a continually expanded field.

Voix 2 -In the Empire, the presumption is that everyone is accepted but the imperial administration acts as a disseminational and differential mechanism by according a certain value to the defined role each person plays.

This is why the Third World doesn't just disappear in the process of market globalization. It enters into the heart of the First World – always produced and reproduced as ghettos, favelas and slums. On the other hand, the First World appears in the Third in the form of banks, market investments, and transnational societies.

The Third World represented an open space and field of possibilities for capitalist dominant nations. Inversely, the First World appears, for the southern and eastern migrants, as a place of potentialities, and we can be sure that hierarchical divisions will not resist the invention of new forms of liberation.

Voix 1 -Therefore a new geography will gradually be established by a multitude where flows of productive bodies will define new currents and map out new ports. The cities of the world will become passage points, networks of distribution, temporary residences for the masses, and a great depot for a cooperating humanity. Through this flow, the multitude will reclaim new spaces and constitute itself as active subjects.

Voix 2 -The constitution of an empire goes hand in hand with its corruption, and for that reason, the Empire is to be conceived above all as New York City: a big apple full of worms.

## Annexe 2

*An Hour with Michael Hardt* (Vidéo, Couleur, anglais, 59 min, 2007)  
(Transcription)

### **1-On the concept of Empire and the constitution of a multitude**

The concept of Empire as to start by thinking about the nation states, in effect what we are trying to do with this concept is to think of a contemporary form of global order that does not rely solely on the nation states as actors. A long tradition of international politics thinks global order as primarily simply the concert of nation states, and so we're trying to think the present age as something more than that. What we mean by it is that this empire would consist of ...one way to think of it is as different levels that collaborate together, this is in rather archaic terms but it seems like a useful one to think of...there is a monarchical power within this empire, and then there is a large aristocratic level that have to collaborate together, so the monarchical point we could say of course is the United States, because in many ways the United states is superior to other nation states, especially in its military powers. But on the aristocratic level are a series of other dominant nation states, certainly the states in the European Union count here, Japan, Canada in its own way, Brazil, India etc. A collaboration of national powers is also part of this. But it goes well beyond that. Seems to me that on the aristocratic level one would also have to of think the dominant capitalist corporations which are in some sense regulated by nation states but in many ways extend beyond this national regulation. Also at this aristocratic level one should include what I would call the supernational economic institutions: the World Bank, the international monetary fund, and the World Trade Organization in a slightly different way. These too interact with nation states, with the dominant nation states in particular, but extend beyond them, so that they can not be summarized by just the control of the nation states. And then there is a vast lower level, let's say, that also works in collaboration with the empire which might include a variety of non-governmental organisations, communications networks that function like I say in a

kind of collaboration amongst these levels, so that empire would have to be understood then as not having just one point of dictation, that's the point. There is not one point of dictation, even if there are great hierarchies within it. There is not one point of dictation but it's rather a network that has to collaborate among these different levels if you like, of the dominant nation states, the major corporations, the supernational economic institutions, various non-governmental organisations, communications networks etc. This is how we are trying to think, you could say a new form of sovereignty, but you might also just say a global order, a global power structure. Another way of trying to think the whole thing is what is it today that keeps the rich, rich and the poor, poor? The premise is that the United States is not capable, the United States government has great powers [...] but they are not sufficient for guaranteeing global order, and they are not sufficient for guaranteeing that the rich stay rich and the poor stay poor. So what is sufficient for guaranteeing this? That is what we are trying to think. It's another way of approaching, in a way the problematic.... It's quite possible that our way of formulating is not right, but the problem is right, the problem is real that's what I would at least insist on. There is maybe some different answer, but we can no longer think - and this seems to me obvious that every one should be able to accept - we are no longer able to think global order in the way it's been thought previously. And hence some sort of theory, some sort of thinking about a new mechanism for maintaining global order has to be understood.

Multitude is what we use to name the...if you like the conflicting subject with this empire, this emerging empire, of course not yet formed. And multitude is a tendency let's say, it's a possible project, that's what we mean by it. One way of understanding the concept of multitude the way we use is as a kind of extension or working with a series of other concepts of the subject of liberation if you like. Concepts such as: the people, the working class, and the party. I think these would be the three. And it is not as if it is a negation, like the multitude is against the people or something like that. It is rather, I think, an extension of certain ways that each of these concepts have functioned. So, in contrast to the notion of the people, the people has long been

thought as the agent of liberation in certain discourses. What we are thinking, the multitude, is really a subjectivity, an agent of liberation that emphasizes that plural character. In a way the people, the notion of the people has always closed down that plurality. The Algerian people for instance, in the national liberation struggle, when one says the Algerian people, one does in some way mean a representation a unitary representation of what is quite a broad multiplicity. Linguistic multiplicities, ethnic multiplicities, gender multiplicities, etc, that are closed down in that unitary representation, that is used as a weapon, obviously. The 'Algerian people' as had an extraordinary political role. What seems to us more important to emphasize today is that multiplicity, in contrast to the people. In contrast to the working class or as an extension of the working class, there to, it seems to us in many traditions there as been a kind of reduction to unity, of the working class. Often in many communist and socialist traditions, the function of the industrial working class - in many countries and instances a white male industrial working class - serves as the representative or vanguard, representative and/or vanguard, of labour as a whole. And so again what we are trying to emphasize with multitude is that multiplicity of labouring subjectivities that could potentially collaborate in common as a project. And then, in contrast to party too, it's again a moment of trying to emphasize the multiplicity necessary in political organization. In so far as some party structures...so here it's again it's an emphasis of a certain tradition of party politics or rather an extension beyond certain other ones. Party as often emphasized the centrality of decision making, of political organising and the centrality of the political agenda, whereas multitude as an organizational strategy extends well beyond it. So then you would say, who participates in this, well the multitude is not an empirical concept. Tony Negri and I use it, the concept of multitude, as a possibility of political organisation. In other words, it's necessary to make the multitude. Rather than just say, I don't know, that variety of existing people. You know you go to a sports event for instance, you can see all those people there, and someone will say, "Well that's the multitude." No that's not the multitude, the multitude is not just a crowd, it is not just a random and indifferent grouping of population. No multitude has to be, as we conceive it, an organizational project that takes of the multiplicity of social actors that have internal divisions,

important internal divisions. Divisions certainly of sectors of labour, certainly geographical, cultural, national divisions, also racial divisions, gender divisions, divisions that remain and remain important, but that are able to – working with internal conflicts, differentiations – create a common project. And so that's what the multitude would be, it would be a notion of political organisation that does not require a reduction to unity, either of centralized organisation or of centralized agenda, but is able to create a multiplicity that is able to act in common. That's what the concept would be. So then you would say, who's a part of this multitude and who is excluded from it. If you are talking about a natural empirical project, you could say well who is a member of the working class and who is not. Here is a better example; you know in many North American feminist projects there was an important differentiation, in a way, precisely on this point, an organizational point, between women and feminist. In other words, if you talk about women of course it's an empirical category, or at least it is comprehended as such, but not all women are feminist, you have to become feminist and there is nothing spontaneous or automatic about it. Then you would say well are there any women that are excluded from being feminist, no there aren't, but that doesn't mean that you are automatically such. And then you would also say, would men be excluded from being feminist, and I would say actually they would not. It is a question of organization; it is a question of action and in some sense consciousness, but practice mostly. I think it would be a similar thing with the multitude. It does not seem like a useful question to say those people are excluded from the multitude. I remember this question came up once when Tony Negri and I were doing an interview, and Tony said the only ones excluded from the multitude are individuals. I thought that was clever, I mean it is clever in the sense that what he would mean by individuals here are those who cannot or have not or do not participate in the kind of cooperation that a political project or organization requires. So individuals are the ones who are excluded from our political project. What it really means is that those who don't participate in the political project are excluded. There is nothing given about that, it is a matter of construction. I think it is similar to...it also has to participate in the long tradition of class struggle, because we mean multitude as a concept of class struggle. But when you think of class struggle...it is not useful to think of as a

sociological category, class struggle has to be thought of as a political category. In other words class struggle is not just some natural and spontaneous hatred of the proletariat for those who own property and the means of production. Or rather, maybe that is a raw material of which class struggle is made. But the lines of class struggle are always, and should always be, political constructions. They are not natural lines of division. That would be the only thing I am trying to emphasize here. Asking the question who is part of the multitude, well it depends on political organizing. I think it is some kind of questioning you can't answer before hand. The same way, like I was saying, you can't answer the question, who are feminists, before hand. It depends on how they act, what they do. I mean who becomes feminist. I think it is similar here with the notion of multitude and its organizational project.

## **2-On periodization and historical shift**

Empire is first of all a concept of periodization. In many ways our book Empire is written trying to recognize an historical shift from a variety of perspectives. This is the way I often think of the book...in many different academic disciplines there was a historical shift recognized roughly in the same period, now it could be either 1968, 1971, or 1973 or earlier or 1989, there are a variety of different perspectives. There was an historical shift, and this is what we recognized was that people who study, I don't know, capitalist accumulation, or labour processes, or cultural shifts, or shifts in political regimes, they all recognized a shift in these years, but never linked the many together. It was sort of like, you know that tale, I think it was a Buddhist tale originally, but it is common now, about the blind man and the elephant. There are different blind men and there touching the elephant. So it is like the economists are touching, are feeling this elephant and they say well it is long and thin and it squirts water, and the sociologists are touching the tale and it is furry, and something or other. But if you put together these different perspectives...that is what we were hoping that Empire would be able to do. Be able to recognize this periodization, this shift in perspectives. So what do you have here, you have these literary critics, and architects and historians talking about post modernism. And what do they recognize, they

recognize this shift, more or less in these years like I am saying, the 1960's, the 1970's, from modernism to postmodernism; which coincides with some economists, different economists that talk about the shift in labour practices in the dominant countries, from a certain predominance of factory work to a movement outside of the factories, which involves service work and other things. Then there are other economists that talk about a shift – the ones that talk about accumulation of capital – from investments in production toward finance, which often coincides with 1971 and the decoupling of the US dollar from the gold standard. And then we have of course some political regimes, you have the end of colonial administrations, national liberation struggles, these sorts of shifts. So what in a way Empire is trying to do is bring together these different impressions of the blind men from the different disciplines. So it is in that way a properly interdisciplinary project in the classic sense, interdisciplinary in the sense that it is trying to have the recognitions of the different, the partial recognitions of the different disciplines speak together. I would say that the passage from the disciplinary society to the society of control...a complicate idea that you could either credit to Foucault or Deleuze....I think of it often times in this way, it is Deleuze's imaginative reconstruction of what Foucault would have said, I think more than Foucault actually saying this. There are indications in Foucault, he is not dreaming it, but it is really Deleuze's, I think, extension of Foucault. What it primarily means this passage from disciplinary society to the society of control is a shift in the institutional architecture, or the diagrams of power in society. In other words, it seems to me that the fundamental thing is the crumbling or the collapse or the permeability of the walls that defined the institutions of modern disciplines. So when Foucault is talking about disciplinary society it is in a very similar way to what Deleuze and Guattari talked about, the production of subjectivity, in *L'Anti-Oedipe* and *Milles Plateaux*. It is really an archipelago, society, it is an archipelago in the sense that you move from a family discipline, which has its own walls around it, you move from that to a school discipline, which is a different discipline - you can't act the same in the two of them - and it has its own walls around it, you move from that to the barracks which has its own discipline, sometimes to the prison, which has a different discipline, sometimes to the factory which has its own discipline. So the society of discipline is a

society of, an archipelago of institutionally bounded disciplines. Well the passage to the society of control is not a negation of those disciplines, it is a generalization of those disciplines, an unbounding of them. In other words, in a society of control we never leave the familial discipline. It starts to permeate other parts of society. We never leave the discipline of the school, there is adult education, there is unending education, etc. We really are never outside of the carceral discipline. All of society in a way adopts some of those [...] Similarly, the factory, the regimes of command and expropriation of surplus value etc, that were in some ways isolated in the factory, now permeate all forms of social production. So the society of control is like, not the negation of the disciplinary society it is a kind of generalization of it. Well it seems to me that this is recognizing one aspect, one vision of the general shift that we are trying to capture with Empire. In other words all of these different disciplinary perspectives, the shift from the predominance of factory production to social production, let's say, or the shifts between different regimes of capitalist accumulation, the shift in the forms of cultural production – from the plastic arts, to literature, to architecture - I think that this is one optic on it, the Deleuze and Guattari shift. So in short then I guess, all of these periodization concepts: empire, control society and disciplinary society, modernism, postmodernism, seems to me they are all trying to grasp the same historical shift. It is a daunting proposition. What I said a minute ago about the blind men and the elephant, it is assuming there is an elephant out there...Because some economist might talk to me and say well look, you know it is true what I am saying about this, but it has nothing to do with what those stupid literary critics are saying. And in fact, in academic circles now for twenty years we have had ridiculous fights between these people, where the economists we are talking about say well postmodernism it is all bullshit. I think they are really talking about the same thing. And that is what the audacity, one says audacity the other says stupidity and imprudence, but anyway the claim of a project like ours is that there is a connection among these different recognitions of a shift. I would not say it is something that one could prove. At least I think that the point at which Tony and I arrive...is really to show a kind of resonance and coincidence amongst these different social shifts, like I

say from these different disciplinary perspectives, and that that could be convincing. I think there is no way, or I don't see any way of proving the coherence of this elephant.

### **3-On imperial racism and differential inclusion**

One more thing about the concept of empire, when Tony and I were thinking about the concept of empire, we started in some ways with two slogans. Sometimes we start with slogans and then actually make sense out of them. The two slogans were: there is no more centre and there is no more outside. There is no more centre, in some ways has to do with this notion of an expanded network structure of collaborating powers. It does not mean, of course, that there are no differences within the hierarchies, it doesn't mean that the US [...] control over other nations etc. But it means that it is not sufficient, that there has to be a collaboration, precisely between these various powers. That there is no outside, in a way, it is similarly related to the network form that we are proposing of this, that empire functions as an open network with various nodes that could be included, certainly not all are. There is no more outside also functions in this sense [...] empire does not properly work, this is the hypothesis, by exclusions, but rather by differential inclusions, or hierarchical inclusions. So there are really no people on the outside, that is another slogan way of saying it. So what does that mean. Let me start with a couple of contemporary hypothesis which would propose a different perspective. [...] In the last ten years, when thinking about globalization and poverty and hierarchy [...] to talk about disposable people, and often the central zone referred to as sub-Saharan Africa that we have populations [...] and this is of course a fundamentally racist configuration [...] global divisions in which people are not useful to capital, and therefore they are disposable, and in fact this perspective is useful for the various policies of pharmaceutical companies, governments, about aids in Africa etc. So that the people who are excluded from...what are they excluded from, well not only are they excluded from global circuits of consumption, which is quite obviously true, they are also excluded from the global circuits of production, because their labour is not necessary for the global production of goods. Our perspective is rather that they are included in other ways, they are included in a

hierarchical function. One way you can take this argument is that if you look from the perspective of debt, all these populations are included. Inclusion by your debt is a way in which no one escapes the global circuits of control. That is an easy first point. The more difficult point, which I think is also the one I would want to pursue, would be that also from the perspective of production there really aren't people outside. Capital can't do without populations. Even though, from a certain perspective they look to be surplus from the perspective of capital. But let me proceed precisely to the question about racism because I think that here it functions on a slightly different optic, but I think on a common terrain. There as similarly been a shift, which I think corresponds with this, these various shifts that constitute empire, in different logics of the functioning of racism within each national context. In slightly different ways in different national context [ ... ] A variety of authors working on race pose this in different formats. In other words, it is quite clear [ ... ] studies of racism focus on the US, and in some ways for good reasons. In the US obviously there has been a shift from a white black racism that is configured primarily in this binary fashion and through exclusions, both geographical segregations, but also exclusions through a biological difference, or at least an argument, an ideology of biological difference. There has been a shift from that [ ... ] in a sort of dominant discourse that has meant the end of racism, that there is no longer the same biological discourse of hierarchy and exclusion to an equally or sometimes more potent form of racism that doesn't rely on that same biological discourse of exclusion. So some authors, for instance, talk about a shift from a biological rationale of racism towards a cultural rationale of racism. So the racist ideology now in the US would now not start from saying – and I think this is largely true – the predominant racist ideology now in the US is not they are different genetically and genetically inferior, that it is a biological difference and they are biologically inferior, brain size, you can think of all those things, but rather that they are culturally different, there is nothing natural, necessary or biological about it, but they are culturally different. And it ends up in the same way. So the culturally different can either be, that for instance African American populations or Latino populations don't have the same family structure that encourages students to study hard, or don't have the same stable family structure: single parents, broken marriages,

blablabla...These cultural difference are what then qualify the racial hierarchies. So, what I'm trying to point towards, but this is a common thing it seems to me in the literature, in a way I'm trying to summarize some shifts in the studies of racism that have been conducted over the last twenty or thirty years; which explains in a way a certain dominant ideology saying, oh yes racism was bad in a way until the 1960's but now there is no more racism, it is a thing of the past. To recognize, with this shift, that there is a continuity of racism, even through, lets say, a shift in its ideology, that works now not through exclusions, but through much more flexible...flexible not meaning that it goes away...flexible in the sense that its boundaries and its criteria are able to shift. That creates hierarchies, that, like I say, don't operate a kind of exclusion that would result in a necessary social segmentation on biological terms, and then that corresponds to the special geography of the territory, of the city, but rather function in a much more impermeable but complex fashion. Starting just with the shift from biological rational of racist arguments to cultural rational of racist arguments can be a first view, or optic on this. It is this kind of shift that we are trying to name with this term imperial racism. And here I don't think that we are saying anything particularly original. In some ways in each of these disciplines, or each of these optics, we are not saying anything particularly original. What could be original is to try to speak to each other, and recognize the continuity between these different perspectives on the shift of contemporary history.

#### **4-On differences between imperialism and global empire**

One should not try to fit all the conflicts in the world today, especially the vast wars, the very serious wars, into conflicts between empire and multitude, because in fact, most of the wars today are really wars within empire; wars for control within this network that we see, of powers, almost jockeying for hierarchy within the empire. For instance, I think I could trace it in this way even in the reception that our book received. [...] It seemed plausible to many people, ah there is a new form of globalization, there is a new global order in the 1990's or in 2000. Whereas in 2001 not only with September 11, but it is really with the beginning of the US so called war

on terror, that a series of books came out in the US. We were flooded with books on the left which said “oh no no globalization is not that hard to figure out, it is really US imperialism.” What is right about that, I think it is wrong, but nonetheless what is right about that idea is that the US administration, especially that one, Jr. Bush and company, really did have imperialist ideas. What I mean by imperialism here, I have a rather simple definition of it: imperialism is simply the imposition of national sovereignty over foreign territory. And these people really believed that, they believed that the US was capable, these people, Bush, Rumsfeld, Cheney, etc, they believed that the US was capable of imposing its national sovereignty over foreign territory. Their phrases were things like they would remake the political geography of the middle-east. I think that they are, I don’t know if I should call them imperialists because I think [...] they are failed imperialists is what I would say. They believed in imperialism, they believed in a very old fashioned ideology, they thought in a way they could remake the great European empires, but do it better this time. What seems to me, I don’t know if tragic is the right thing, but what seems to me [...] I don’t begrudge them for overestimating their capacities, what irritated me, I guess, is that many on the left, also believed, they were also convinced by Rumsfeld’s, and Cheney’s and Bush’s overestimation of their capacities. And therefore read the global situation, and even this war on terror, as an imperialist function in the world. So the way I would think it is this, that the failed attempts at imperialism, the failed war in Iraq, the failed war on terror, etc...what do I mean failed, I mean failed because it was not able to do what imperialism has to do. It wasn’t able to guarantee order, it wasn’t able to guarantee profits on a general scale. I am not saying that Halliburton did not make money or that Cheney himself did not make money, whatever, I don’t care about that. But imperialism has to create a stable order for profits. In any case, the failure it seems to me, the failure of imperialism does in some way reinforce the hypothesis that really a much different and broader kind of empire would be able to rule the world. In a sense, that does help though because, I think the way one should see these various wars, like I say, as a kind of internal war amongst aristocracies, or between aristocracies and the monarch, or something like that. And that can help us, I think, understand what is going on. Think of Marx’s analysis of French Politics in his book

the *18 Brumaire*, so now we are talking about the period 1848 to 1852 more or less. What you have there, it seems to me, is a very similar situation to the contemporary one. In other words, you have a variety of monarchical forces, you know, forces for the monarchy, you have the emergence of an empire, Louis Bonaparte, and a variety of capitalist forces. So what you really have are these conflicts, during these years, the so called party of order, the various so called republican, essentially capitalist forces, and then Louis Bonaparte emerging as monarch. It seems to me that in that situation what Marx was analysing, the monarchical forces, the forces for royalty are similar to the ones today, that are acting under imperialist ideologies. So if you were to read the situation that Marx was looking at and say look this is not really about capitalism, this is really about monarchy, this is really about royalty, no, that is really an old form that is acting in new context. What it is really about is, this is Marx's analysis of it, it is a kind of conflict amongst different forces of the new order, different segments of capital. For instance Marx talks about landed property versus the new industrial capital and he tries to read that as an internal struggle to the new form of power. So I would do that in a similar way today. You could ask Marx, where the heck was the proletariat in all this. [...] soon after 1848, in this process leading up to the second empire, the proletariat becomes quickly absent from this power struggle. I think that is true today too, that one shouldn't, for instance in the war in Iraq, try to somehow configure this as empire versus multitude. As if one would have to insist that, I don't know, the Iraqi resistance is multitude, fuck no. I mean certainly not that, there might be forces or elements of it in it, but we mostly have, in this so called war on terror, it seems to me, aristocratic and monarchical forces jockeying for power the same way that Marx was faced with these various elements of the aristocracies, and monarchies and capitalist powers jockeying with each other. That is what we have to analyse, so that Al-Qaeda which certainly does not seem to me like anything that could transform itself into the multitude, is much more tied to a certain form of capital and a certain dream of a different, of an alternative centre of power within this imperial structure. Similarly to the various powers that are gently confronting the United States in this complexity. So it is in that way that I would read it, not as a return to imperialism certainly, and also not even as primarily as a conflict between empire and multitude, but rather as a power

struggle within empire. The thing to figure out then would be are there elements of this that do favour a future politics. Are there some configurations of the imperial order that make it more possible for the development of the multitude? I think that there definitely are. So it is in that way that then I would argue for the importance of many of the developments in Latin America today for instance, both in relationship to the International Monetary Fund, their domestic policies, etc. There are many developments which aren't themselves the developments of the multitude, but seem to me to favour it. It is in this way that I would try to analyse the contemporary series, not only of military conflicts, but the economic and political conflicts that configure that level of global politics.

### **5-On emerging economies in the global system**

One way of analysing these different geopolitical configurations, or really geopolitical conflicts, is precisely as attempts at propositions for the reorganisation of the, let's call it the centre of gravity, of this imperial network. So for instance, when one looks at the quite right analyses of the emerging dominance, or potential future dominance of the Chinese economy over the global economy – thinking not only of the productivity in China, but also of the Chinese investments in Africa – I think one way of reading this is as posing a potential reorganisation of this global imperialist system with a Chinese or east Asian centre of gravity. It is a similar thing, I think, for instance reading the regional attempts within Latin America today, the interdependence amongst Latin American countries which itself as different possibilities of configurations of the centre of gravity. One possibility is that Cuba, well really a Venezuela and Cuba, centre of gravity. Another one has a pole more centered on Brazil. There are some ways in which there have been possibilities of a wider alliance within Latin America: Bolivia, Chile, Argentina, Brazil, Venezuela, Ecuador, one could imagine a Mexico. And this is not a regional separation from the global system. That is really not what the possibility is presenting, they are reorganizations of the centres of gravity of the global system. So in one sense one might say [...] Tony and I would say this is all in a way struggles on the aristocratic level of empire, struggles of the aristocrats to claim

more control in their courts, or something like that. So you might say, well none of this is revolutionary, I mean none of this is going to change empire, it is just jockeying for who is higher than whom, and that sort of thing. That's true, I think that one should start that way, this is not going to, none of these possibilities are going to bring utopian futures. But that does not mean that one should be indifferent to them. I do think that they can present radically different possibilities for development of politics of liberation. I think that they present different terrains on which it can be accomplished. And I think that of these possibilities, given my limited knowledge, the possibilities of a regional interdependence in Latin America, transforming its position within this global imperialist system seems to me the one most favourable towards the development of a politics of liberation. It is very unclear to me what a China centered transformation would be. Or rather, the struggles within China probably would determine that a great deal. In any case, these real and important challenges to US centeredness, or the centre of gravity in the US of this imperial system, seem to me significant and also holding great potential themselves. Like I say, it is not like deposing the US from its monarchical position, its not like we can just celebrate and everything will be great. But nonetheless, I think these are important developments that each affords different possibilities. Certainly the relationship between Russia and Iran, Russia, Iran, China presents another plausible reorganisation of this axis. I guess as I am talking about it in this way...there is a real ambiguity about the way Tony and I talk about centre. In some ways, I think in our own talking about it, in some ways we say the US is not and can't be the centre of empire. But what we mean by that is that it can't dictate global order unilaterally. But other times we say, in completely contradictory fashion, the US is the centre of the contemporary empire. We talk at a certain point about the three primary weapons of empire are the bomb, money, and ether – communications networks – the bomb is centered in Washington, the money is centered in New York, and the ether is centered in Los Angeles. So in that way the US is the centre. But what we mean really is that I think the way of mediating this contradiction, I'm happy about contradictions by the way, I think anyone who is really engaged with things, you end up contradicting yourself, it's fine, it's a good thing. But I think one way of mediating is to think about this as the centre of gravity of the

network. So there could be a shift towards a centre of gravity that would be...you could imagine those same three poles being shifted amongst Beijing, Shanghai, and Hong Kong. That would give a different complexion to the global system, but it would not mean that this imperial system is fundamentally different. And it would not mean that Beijing would then dictate all global affairs, as if it were an imperialist power, no, it would shift the centre of gravity, that is what it would do.

### **6-On migration**

Once one stops thinking international relations just in terms of nation-states, what in that disciplinary field was called essentially a realist hypothesis, think nation-states as primary actors. Once one stops thinking international relations in that way, it also makes it impossible to divide the world among a certain number of conventional divisions. For instance, the First world versus the Third world, was also fundamentally drawn along national boundaries. Similarly North and South again maps in a much larger scale two national boundaries. I think that these designations, for Second and Third, North and South provide useful distinctions, because it is referring to differences in the world. But once one starts thinking from this... imperial optic, I guess we should say, the differences become much more, much smaller scale than that, and much more complex. In other words, yes in some sense the north of the globe is different than the south of the globe, what as traditionally been called the First world and the Third world, but that is not the relevant thing, or not the most important, or certainly not the most useful way of thinking about differences. Nor should one of course think, oh the world is the same, no it is certainly not all the same. What there is rather...the lines of hierarchy if you like, the geographical lines of hierarchy are much more complex and are much closer together. So one way of saying this would be to say that the First world is in the Third and that the Third is in the First. This is a somewhat now already conventional way of saying it, which I think is somewhat useful. To recognize the geographical lines of hierarchy that run through a city like Montreal, or New York, or Paris, and also run through a city like Sao Paolo, and run through Shanghai, and any number of other metropolis, that divide

geographically [...] divisions of labour, divisions of property, control, etc. That is one way of formulating it. I think that we need to develop more and more complex ways of recognizing the frontiers. Not either at the very large level of North and South, First and Third, nor even along national boundaries, but rather new geographies. And this is actually what a lot of new contemporary geography is about, that the discipline of geography is about. It is about finding new ways of talking these complex, and, what should we call it...I don't want to call it flexible boundaries because it makes it seem like well one day this zone could be rich and the next day poor. No, it is not flexible in that sense, but they are in some senses mobile boundaries of hierarchy within the world. Migration obviously plays an important role in this. It is part of what makes this shifting and flexible. And in fact you could say, in some ways, that migrants are the great heroes that have destroyed some of the mechanisms of modern hierarchy. And some of the hierarchies that were guarded by nation-states are destroyed by migrants, because the impossibility of the control of flows of migrants is one thing that has made impossible that geographical division of the world. For instance division between Europe and Maghreb is constantly being permeated. The migrants even though they are poor, they seem to be without resources, without anything, they are in many ways the heroes of this subversion of the attempts to construct Europe as a fortress. I think all attempts at fortress Europe are failed, have failed, are failing, will fail. They will fail because of what I would call the heroism of the migrant, the same way that the fortress notions of the US will fail. Of course when I pose it that way it sounds like migrants are acting for someone else's good, no they are acting for their own interests. And moreover the migrants aren't really poor. Of course what anyone who works in politics with migrants recognizes quickly is that working with migrants in Europe, in North America...you know there are many agencies, organizations, NGOs, etc, that are set up as kind of charity work...but the people who actually work with migrants recognize the incredible wealth of migrants. The linguistic wealth, the cultural wealth, but also the wealth of survival tactics and any number of things that are really productive. It is really the migrants that make the societies function, and not only in its lowest reaches. For instance the beautiful project about a day without a Mexican in Los Angeles, beautiful project because it just renders clear what should be

obvious to everyone, which is that the United States cannot function without migrant populations. In fact in Europe and in the United States and I imagine in Canada too, it poses one of the most delightful contradictions within right wing ideology, which is that we have at once an anti-migrant policy, especially in cultural terms, and an incredible reliance and recognition of the reliance on immigrant labour in economic terms. Sometimes it poses a division on the right where we have essentially a cultural right against an economic right. But sometimes in the same figures and populations, a self contradiction between the hatred of immigrants, either on cultural terms or in terms of legality, or any number of other things, but then an incredible reliance on them. So then what we have is that policies succeed in keeping out migrants, and then there is no labour and they are completely...So that is what I think creates one of those delicious contradictions within the right wing ideology, and I think renders at least visible a portion of the wealth of the migrants. [...] Let me give you one more example, which is in a slightly different context, but I think a very useful one, the region in north east Italy, which is Veneto Friuli, a region of enormous growth in the last decades. Partly via a kind of what they imagine of entrepreneurial and creative forms of production. They think of moving from factory production, there had been some factory poles in the previously very peasant society, there had been some factory industrial production. Now we move to very small productive units, sometimes exporting the actual production to China and other countries, like specialisation in the making of eyeglass frames or certain very fine textiles. Very specialized and sometimes very technologically advanced production of style in many ways. There is this idea that this is in a way...there is this internal economic idea in north east Italy among economists and politicians, which is that this pursuit of creativity, of design, of this style, in this sense, in very small production facilities, is the way to avoid the lack of labour, and could coincide with an anti-immigrant politics. The thing is that they do not recognize that design and creativity and the kinds of, what I would call immaterial production, that is involved in this creativity is completely dependant on the wealth that the immigrants bring. Here is one way of saying it that is axiomatic, but that I think is obvious to everybody. A homogeneous society is a dead society; a homogeneous culture is a dead culture. What creates that wealth that is involved in

this kind of creative production, comes precisely from the encounter of differences. So what we have there is the economic plan of a region that is imagining that this economic plan can eliminate the need for the kind of manual labour of the immigrants, and they don't that the plan is a completely self-contradictory one because the actual wealth that is being produced...it is not that the immigrants are necessary for putting together eyeglass frames, that might be a really small part, but what they are really necessary for is the cultural diversity and richness that they bring. This is the way in which I think one can start recognizing that it is not only that L.A. shuts down in a day without a Mexican because you do not have anyone sweeping the street, it might be that too, but the real richness, and I think this is the real richness of the US and in some ways Canada too as a society over the last decades and even centuries: the real richness is precisely because of the cultural, social, imaginative interaction. The encounter with alterity, that is what as made and makes a society rich. That is why even the US economy would close down without the flows of migration, not just because no one is sweeping the streets. So in this sense, I guess I am trying to insist on the heroism of migration, not only because of its crossing hierarchies in some sense [...] but also because it is the source of the kind of dynamic and creativity that is necessary for social production.